

UITATUL ÎN CETATE

Notă:

Versiuni ale unor texte („CE ESTE ȘI CE NU ESTE EXPERIMENTUL”, „SORTANGII” și „DESPRE AȘEZĂRI ȘI ORAȘE”) au fost publicate în presă iar fragmente din „LUPTĂTORILOR DE SUMO LE ALUNECĂ PICIOARELE” au apărut în cartea „CENTRUL LUMII LOCUITE” (ed. Paidea, 2000).

CĂLĂTORIE SPRE CENTRU...

„(...) dușmanii profanaseră pînă la urmă zidurile.”

*Umberto Eco
Baudolino*

Zidurile cetății erau cele de pe care, altădată, era scrutat cu îngrijorare locul de unde puteau veni pericolele – haosul. Uneori, zidurile cetății s-au transformat în adevărate tribune gemînd de mulțimea oamenilor fascinați de spectacolul seducător oferit de haos; ca într-un uriaș amfiteatru în care actorii joacă în spatele gradenelor orientate anapoda, fără să-i deranjeze pe spectatorii captivați de ceea ce se întîmplă în partea cealaltă; ca și cum ar exista o altă scenă, nu cea din mijlocul amfiteatrului ci de jur împrejurul său, pe care se desfășoară o reprezentație mult mai tentantă. Și cum viața imită tot mai mult filmele, tot așa cetatea a început să imite haosul.

Haosul își schimbă permanent înfățișarea ca un „caleidoscop” cu amăgitoarele lui cioburi colorate și oglinzi. Răul nu mai vine spre cetate înveșmîntat înfiorător sau zăngănind arme ci deghizat în tot ce poate fi mai ademenitor. Răul nu mai atacă pozițiile apărătorilor cetății ci îi seduce și îi face să-și părăsească pozițiile. Răul nu mai vrea să facă prizonieri din locuitorii cetății ci să-i aducă în ceata lui nu numai fără împotrivire ci chiar cu bucurie.

„Slăbirea Duhului”, slăbirea grijii pentru ceea ce se întîmplă în interior se face prin ispitirea noastră în capcanele din exterior. Evenimentele tentante desfășurate într-o viteză năucitoare ne ținesc în afară, ne captează atenția și uităm că ce

e mai important nu se petrece acolo și amînăm sau întîrziem întoarcerea în interior.

Haosul, tărîmul răului, nu mai este un teritoriu respingător ci se face atractiv prin specularea slăbiciunilor omenești. Răul își cunoaște adversarul în profunzime dar nu-l lasă și pe el să se cunoască, distrugînd astfel orice urmă de rezistență.

Prin diversțiuni bine ticluite, răul le atrage atenția celor din cetate, la ceea ce se petrece dincolo de ziduri iar el, răul, sondează permanent incinta cetății cercetîndu-i fiecare cotlon. Locuitorii, atenți la spectacolul fastuos de peste hotar, nu mai văd că invadatorii au pătruns liniștiți pe porți și acum cotrobăie în tihnă prin fiecare casă, prin cele mai intime locuri. Oamenii cetății vor rămîne anesteziați pe metereze holbîndu-se la spectacolul fără sfîrșit în timp ce ceilalți le profanează căminul și le fură pînă și pietrele de sub picioare.

Povestea lui Beowulf avertizează asupra faptului că răul s-a insinuat în cetate și aflăm că el nici nu arată neapărat rău (el personificîndu-se în dublă ipostază: bestială și seducătoare). Cei încă în viață așteptau resemnați să le vină și lor rîndul s-o sfîrșească în ghearele fiarei, pînă cînd a apărut o „conștiință”-personaj care i s-a opus atacînd, în primul rînd, mitul invincibilității răului.

„CETATEA IDEALĂ”

*„La fiecare o sută de pași un turn săgeta văzduhul;
pentru priviri culoarea părea aceeași, dar întâiul era
galben și ultimul roșu aprins, atît de fine erau gradațiile
și atît de lung drumul.”*

J. L. Borges

Parabola palatului

Toate „cetățile ideale” sînt rodul unor acte dictatoriale; ele pot fi înfăptuite doar printr-un gest radical al celui ce o pune la cale; el structurează pe un teren de pe care elimină toate elementele de care nu se poate sluji, suspendă istoria, suspendă timpul, suspendă relații, legi și declanșează procesul nașterii unei lumi noi cu reguli precise, cu puține variabile luate în calcul, proiectînd o insulă neviciată de nimic din lumea cea nemulțumitoare.

„Cetatea ideală” este o creație a unei lumi noi, în care autorul ei speră ca procesul degenerativ -

care a cuprins-o pe cea dinainte - să nu se mai instaleze; pentru aceasta, ea trebuie condusă cu o „mînă forte” care să nu permită deviațiile deși, în interiorul său, autorul crede că mecanismul intim al creației sale va funcționa atît de bine încît nimeni nu va mai dori să se schimbe ceva.

Cetățile ideale au fost privite ca niște utopii formale, scenografii perfecte pentru oameni care nu există. Ele s-au exhibat pe sine și nu au încercat să ia în calcul omul; iar atunci cînd l-au luat în considerație era vorba de un personaj schematic ce nu-și avea corespondent în realitate decît într-un idiot.

Cetatea ideală trebuie să dea răspunsuri (poate cele mai bune răspunsuri) realității și nu unei realități idealizate sau, pur și simplu, falsificate. Ea trebuie să permită eliminarea tarelor și să se dovedească un mediu adecvat unui sistem de valori echilibrat și nu trebuie să anticipeze reacțiile umane în situații inedite.

Momentele de mari acumulări de nemulumiri sociale sînt marcate de viziuni apocaliptice. Sîntem asediați, în ultima vreme, de numeroase filme care au ca temă catastrofe de orice fel: erupții vulcanice, superbombe gata amorsate, meteoriți care dau buzna peste pămînt, etc. Aceste viziuni apocaliptice reprezintă, de fapt, semnale complexe ale unor insatisfacții profunde, iar frecvența filmelor cu astfel de subiecte nu poate fi decît îngrijorătoare.

„Cetățile ideale” nu sînt ilustrări ale Ierusalimului Cereșc ci proiecțiile lui pe pămînt într-o lume curățată de rele printr-o apocalipsă.

Arhitectul nu poate proiecta Apocalipsa căci, prin formare, el este eminamente clăditor iar distrugerea îi repugnă. Chiar și sintagma „arhitectură apocaliptică” este una nepotrivită; poate exista o „arhitectură haotică”, o arhitectură

nestructurată sau destructurată pînă la limita entropiei, poate exista „deconstrucție” dar „arhitectură apocaliptică” nu poate fi pentru simplul motiv că e opusul construcției, este distrugere totală (în plan fizic), este momentul în care arhitectura nu (mai) există; este moartea arhitecturii și, odată trecut acest prag, ea se cere reinventată într-un alt fel. Arhitectul proiectează lumea „de după”; noua lume presupune o Apocalipsă pe care, în discursul său, el o trece sub tăcere, o trece cu vederea; pășind peste acest prag, arhitectul proiectează relațiile și spațiul pe teren virgin.

Proiectarea unei „cetăți ideale” pleacă de la premisa existenței unei comunități căreia să-i fie de folos.

Cetatea tradițională, în procesul ei de constituire, avea un contur stabilit dar nu și o formă anticipabilă. Era un spațiu în curs de structurare. Pe măsură ce se definește, pe măsură ce își găsește formele, cetatea tradițională se maturează, își modifică statutul și se clasicizează.

Piatra de temelie a unei cetăți este sămînța unei plante noi; o plantă a cărei dezvoltare e necunoscută dar despre care se știe că, dacă va respecta legile naturii, va rodi.

Dacă vechile cetăți erau populate de comunități formate în jurul unui sistem de valori care își generase cadrul arhitectural, astăzi ne confruntăm cu disoluția comunității și a sistemului de valori, apărînd nevoia restructurării lor din temelii.

O asemenea aventură cere un proiect social, un proiect „semnat” de cineva sau un proiect „colectiv”; au existat asemenea proiecte (și, cu siguranță, vor mai exista) dar s-au dovedit neviabile; artificialismul lor le-a făcut respingătoare

chiar dacă, la început, păreau sortite succesului. Utopiile și falansterelor au eșuat, invariabil, lamentabil.

Probabil că singura soluție este corectarea (sau, mai probabil, autocorectarea) pe parcurs a neajunsurilor, căutarea drumului corect și a măsurii juste trecând printr-un alt deșert, prin multe încercări istovitoare. „Cetatea ideală” trebuie să fie capătul drumului și pînă acolo ar trebui, poate, să existe cetăți tranzitorii capabile să permită coagularea unor comunități funcționale cu fine țesături de relații interumane; și apoi să fie lăsată la maturat pentru a se instala tradiția. Nu există o tradiție care să se ceară recuperată și reimplementată peste timp; și nici nu se poate întîmpla așa ceva. Tradiția trebuie păstrată; iar atunci cînd a fost întreruptă, tradiția nu trebuie înviată ci creată pe aceleași temelii a sistemului de valori ca cea veche. Tradiția, ca și biserica, se construiesc pe temeliiile celei vechi și important e ea să fie sănătoasă și să beneficieze de o dezvoltare armonioasă. Formarea unei tradiții trebuie asociată sistemului de valori care nu e nici nou nici vechi ci dintotdeauna.

Lumea de astăzi este, într-un fel, rezultatul cetăților ideale puse la cale de-a lungul timpului. Dar nu a unor cetăți complete ci a unor fragmente, a unor bucăți de cetăți care vagabondează prin istorie asemenea părților din sateliți sau navele scoase din uz, nefuncționale dar prezente pe orbită.

Locuitorii orașelor de astăzi reeditează „fuga din Egipt”; o fugă care, fără să implice mișcarea, reprezintă un traseu la fel de chinuitor, un drum prin interior, spinos și selectiv.

Greșeala proiectantului unei „cetăți ideale” e aceea de a crede că înalță un ansamblu

arhitectural în care cine intră va cunoaște imediat fericirea.

Proiectantul poate să imagineze doar capătul unui drum – destinația comunității – oferindu-i toate cele necesare instalării ei și ajutînd-o să se stabilizeze.

„Cetatea ideală” rămîne întotdeauna proiectată în viitor. Ea nu se poate înălța pînă cînd cei cărora le este destinată nu vor fi pregătiți să intre în ea. Mocirloasele metropole contemporane, deși rămîn pe loc, nu sînt altceva decît simple tabere de corturi ale nomazilor, sînt adăposturi temporare ale unei populații ce nădăjduiește să devină o comunitate.

Speranța nu poate sta într-un personaj providențial; cei ce s-au crezut așa ceva s-au dovedit simpli dictatori. Speranța vine doar din pornirea oamenilor se a se structura în comunități și din capacitatea acestora de a se maturiza.

„Cetatea ideală” este, de fapt, gata și nu așteaptă decît ca oamenii să fie pregătiți s-o găsească.

CEA MAI MICĂ LUME POSIBILĂ

*„Pe o insulă am văzut ogari de argint
care ucideau mistreți de aur. În alta ne-
am îmbătat de aroma merelor
fermecate. În alta am văzut ziduri de
foc. În cea mai depărtată dintre toate un
rîu boltit, atîrnînd în văzduh, brăzda
cerul, iar apele lui erau pline de pești și
corăbii, acestea sînt minuni, desigur, dar
nu se pot asemui cu poemul tău, care
într-un fel le cuprinde pe toate.”*

BORGES

Oglinda și masca

Borges ne povestește cum un Rege își cheamă poetul pentru a-i cere să-i „pecetluiască” izbînzile în versuri. După un an, poetul își recită opera; „în tot poemul n-ai găsi nici măcar o imagine care să nu fi fost folosită de clasici”. După ce îl laudă și îi oferă în dar o oglindă, Regele îi cere să-i mai scrie o odă.

După încă un an, poetul își citea poticnit noua operă ce nu acoperea mai mult de o pagină.

„Pagina era stranie. Nu era descrierea bătăliei, era chiar bătălia”.

Regele recunoaște valoarea acestei noi lucrări și, după ce îi dăruiește poetului o mască de aur, îi cere să mai scrie una.

După al treilea an, poetul revine fără vreun manuscris; *„era aproape alt om. (...) Poetul rosti poemul. Era alcătuit dintr-un singur rînd. (...) poetul și Regele său îl murmurară în șoaptă ca pe o rugăciune tainică ori un blestem.”*

Regele îi dăruiește poetului, de astă dată, un pumnal.

Acesta este drumul către o lume mai mică și etapele lui.

„Libertatea absolută” din haos este pierdută pe măsura apropierii de centru; lumea se micșorează cu fiecare pas ce ne apropie de adevăr.

Haosul e nesfîrșit iar adevărul micșorează lumea.

Tentația „tuturor posibilităților” orbește.

Cîștigarea adevărului nu se poate face decît acceptînd micșorarea lumii. Adevărul și „posibilitățile nelimitate” nu pot coexista, se exclud reciproc; între cele două stări trebuie optat.

Oamenii tineri își descoperă personalitatea și, plini de entuziasm, sparg îngrădirile și dau buzna în haos părăindu-li-se un teren mult mai bun de manifestare a personalității lor, fără constrîngerii, fără reguli. Ei cred că acesta e locul nerostuit în care ei pot face noi reguli dar nu știu că în haos NU SE POT FACE REGULI; că haosul de aceea este haos căci aici regulile nu prind; haosul e un mediu ostil pentru rod; chiar exterminator. Evadarea în haos, ca refuz al unor reguli și ca tentativă de structurare după alte reguli, este un pariu fără speranțe de cîștig. Haosul nu este locul în care cineva se poate duce căci el nu duce nicăieri; haosul este locul care

face întoarcerea anevoioasă; dar nu toți cei ce s-au afundat în haos se mai întorc; chicotelile ce se aud de dincolo de zidurile cetăților ne dovedesc că locul e plin de oameni care au descoperit acolo dreptul lor de a se burica la lume și de a proclama fericirea în haos; și nu dau semne că le displace.

Haosul este lumea drumurilor înfundate plină de inși conștiincioși care le inventariază cu meticulozitate și (de ce să n-o spunem?) cu bucurie descoperindu-și vocația de numărători; este lumea care-și râde de „numărătorii” ei nelăsându-i să-și isprăvească truda inutilă și livrându-le la nesfârșit himere; e lumea celor ce nu vor să rămână „cantonati” în adevăr și se bucură de libertatea de a zburda printre iluzii; e lumea fascinației hipnotice a aburelilor. Numai în haos, în absența unei structuri, orice devine „scop” fără să aibă și valoare.

Haosul e o lume plină de obiecte asupra cărora ochii nu mai prididesc să se oprească, o succesiune de cortine de obiecte dincolo de care nu pot fi decât alte cortine de obiecte ce cad ca niște pleoape peste văz; haosul este lumea fără orizont.

Drumul către adevăr înseamnă o lume tot mai mică iar adevărul (centrul) înseamnă cea mai mică lume posibilă.

Lumea se împuținează în opțiuni, în dileme, în naivități, în drumuri, în îndoieli, în cuvinte, în forme dar devine mai plină de sens, de adevăr, de înțelegere, de bine.

O lume mai mică pe măsură ce balastul e lăsat în urmă.

O lume mai mică pe măsură ce tot ce nu e necesar și, mai apoi, tot ce nu e important e îndepărtat.

O lume mai mică dar cu deschideri uriașe.

ÎMPINGERA LIMITELOR

„(...) dacă mintea noastră e în stare să conceapă un lucru, care-i mai mare decât poate să existe, atunci lucrul acela există.”

Umberto Eco

Baudolino,

Una dintre năzbîtiile, vehiculate pe scară largă și rostită fără jenă dar cu morgă academică, se referă la hotarele cetății și zice că ar reprezenta „marcajele” omului așa cum și animalele își „marchează” teritoriul. Nu m-aș opri asupra acestui clișeu dacă el n-ar trăda confuzia între om și animal; se uită (sau se ignoră sau nu se știe) că omul are o dublă natură: materială și spirituală.

Un animal poate da roată pe la copaci iar persoanele foarte instruite vor recunoaște în această acțiune „marcarea teritoriului”.

Omul nu „marchează”; omul introduce ordinea în spațiul său. „A marca”, în acest context, înseamnă a lua „de-a gata” un loc găsit și proclamarea posesiei lui. A introduce ordinea înseamnă, în primul rînd, cuplarea locului la Axul Lumii (a-i da o dimensiune transcedentală) și a stabili pînă unde se întinde influența lui.

Chiar și în cazul coloniilor de insecte nu se pot stabili corespondențe cu așezările umane căci la baza unui stup nu stă un proiect social sau cultural ci doar instinctul care mîna gîzele la treabă.

Ordinea instituită conștient de om este proiecția ordinii universale și este exercitată pe un teritoriu clar definit între hotare certe.

Dar zidurile cetăților nu erau menite doar să oprească eventualele invazii ci erau, în primul rînd, o stavilă în calea expansiunii cetății.

Numărul ideal de cetățeni, menținut cu strictețe în antichitate și dincolo de care se pleca în colonizare, a fost respectat multă vreme. Tragedia orașelor a început atunci cînd zidurile au eplodat sub presiunea interioară și casele oamenilor s-au revărsat afară. Neutralizarea cetății este încununată de procesul de depopulare a ei, de scoaterea cetățenilor, de bună voie, în afara zidurilor. Poziționînd acolo „unitățile de producție”, oamenii și-au mutat sălașul, din comoditate, lîngă „locul de muncă” transformîndu-se în zombi truditori. Cetatea, lipsită de viață, a decăzut la statutul de simplu obiect de muzeu neputînd susține un mod de viață impropriu structurii sale.

Conversiile funcționale nu au făcut decît să anuleze, mai apoi, posibilitatea întoarcerii la vechile obiceiuri.

Orașul și-a depășit limitele și această catastrofă nu a mai lăsat cale de întoarcere.

Astăzi, într-o lume în care pînă și existența este discutată în termenii ciberneticii, ideea depășirii limitelor e de laudă.

Cercetători eminenți se depărtează de adevăr gonind după un „adevăr științific” pe care nu l-au dibuit încă dar sînt încredințați, din nu știu ce motive, că există. Pentru ei adevărul se pluralizează devenind snopuri de „adevăruri posibile” într-o lume din care certitudinile au fost expulzate.

Știința își depășește limitele, omul își depășește limitele, arta își depășește limitele; toate

limitele sînt depășite într-o frenezie. Dar toate limitele țintite se palsează pe același plan, pe orizontală și nu indică o verticalizare a aspirațiilor, așa cum ar fi normal, ci, mai degrabă, o diversificare a țăintelor printr-o mărire a ariei. Astfel, în absența unui traseu vertical, transcendent, știința nu trece praguri, nu urcă pe alte paliere de înțelegere ci își lărgeste aria de preocupări, omul baleiază dilematic țăintuit într-un singur plan iar arta își caută rostul în lume acolo unde n-are cum să-l găsească. Adevăratele praguri sînt plasate vertical marcînd părăsirea unui palier și pășirea într-altul. Limitele sînt atributul planurilor, sînt marginile unei tăvi dincolo de care se află abisul; împingerea sau depășirea limitelor este sinonimă cu căderea în gol; prăbușirea în hău e oricînd posibilă dar mi se pare cam mult să milităm pentru aceasta sau să ne luăm și avînt.

În societățile tradiționale credința și cunoașterea nu erau și nu puteau fi despărțite. Lumea modernă, pozitivistă și materialistă privește cu dispreț acest fapt ca pe un amestec de „cunoștințe empirice” și „superstiții naive”. Aceea „știința” avea dimensiune transcedentală; alchimia viza accesul pe palierele dispuse vertical spre deosebire de științele moderne care nu-și mai ridică ochii din pămînt. Poate de rușine.

Știința contemporană s-a specializat în inventarea de trambuline sofisticate capabile să faciliteze salturi cît mai spectaculoase „dincolo de limite” și pe care le execută cu o voluptate nesănătoasă. Un „bungee-jumping” năstrușnic.

Pentru un observator neimplicat, această mulțime voioasă care se catapultează în gol trebuie să fie un spectacol greu de înțeles.

Nevoia saltului cu capul înainte a căpătat forme concrete numite „sporturi extreme”;

practicanții lor se avîntă „dincolo de limite” legați de picioare cu o coardă elastică nutrind speranța ascunsă că aceasta va ceda.

Dintre toate lucrurile din lume, probabil, doar prostia nu are limite.

Adevăratele „limite” se află pe verticală și pe acelea trebuie să le înfruntăm. „Limitele” orizontale se numesc hotare și ne feresc de haos și de tentația de a da buzna în el; hotarul ne ferește de răul pe care ni-l putem face singuri și nu trebuie forțat.

SINCOPA CETĂȚII

Referirile repetate la cetatea tradițională (cetatea antică ori cetatea medievală cu prelungiri pînă în vremurile moderne) nu reprezintă regrete față de pierderea unei lumi idealizate ci sînt simple exemple ale unui model care a funcționat foarte multă vreme, indiferent unde a fost aplicat în timp și în spațiu, un model natural ce și-a adaptat cu succes toate particularitățile culturale ale

comunităților pe care le-a servit și a asimilat firesc mode culturale și inovațiile tehnice.

Dar cetatea tradițională a cedat în momentul în care a fost supusă busculărilor produse de mașinism și a fost transformată într-o simplă relicvă nefuncțională sau a fost eliminată cu totul; și aceasta deoarece structura ei nu numai că era improprie acestei epoci dar se dovedea și o stavilă în calea structurării noilor relații sociale indispensabile unui alt sistem de producție bazat pe eficiență și consumism.

Orașele au diluat comunitățile iar oamenii le-au recreat dar pe baze aiuristice; orașele sînt cazane în care particulele-oameni încearcă să restaureze structuri fără să reușească mare lucru; și o iau de la capăt imediat ce realizează eșecul încercînd mereu alte formule niciodată viabile căci le lipsește un „ceva” agregant.

Sistemul economic globalizat va supune orașele la o nouă încercare. Unul dintre efectele globalizării (promisă pentru viitor dar prezentă și acum în diferite forme) este luarea în custodie a întregii lumi de către fiecare comunitate în parte; toată lumea va fi stăpînă pe toată lumea. Orice comunitate își risipește membri peste tot și, odată cu ei, își întinde poalele peste tot. Astfel, în loc ca o comunitate să ocupe un teritoriu clar definit, dincolo de care este haosul, ea este invitată să se lăbărțeze pe tot cuprinsul globului pe unde dă de alte culturi aflate în expansiune. În loc ca lumea să devină un teritoriu al tuturor (așa cum bine sună în teorie), toți devin proprietari peste tot și-și vor contesta reciproc legitimitatea.

Din păcate, globalizarea se va produce nu numai “în cele bune” dar și “în cele rele”; și schimbarea de scară a terorismului, de la nivel local sau regional la nivel mondial, o demonstrează deja.

Lumea nu va mai seamăna cu hărțile colorate în care se pot observa bine teritoriile ocupate de comunități ci devine pestriță ca un sac de „confetti” răsturnat. Teritoriile devin simple unități administrative fără legătură cu o unitate culturală sau un sistem de valori.

Într-o variantă optimistă, marile metropole generate de mașinism pot fi considerate simple sincope în istoria așezărilor umane și se poate spera la o revenire a acestora în matca lor firească. Tendințele din ultimii ani par să încurajeze o asemenea speranță.

Varianta pesimistă ne îndeamnă să credem că evoluția orașelor își va urma calea pe care se află acum și va încerca perpetuu și în zadar să-și amelioreze neajunsurile. Dar nu există semne că problemele marilor orașe pot fi remediate fără ca soluțiile găsite să nu genereze noi serii de neajunsuri.

MÎNUȚELE SUS

Înainte de 1989 participam cu o frecvență enervant de ridicată, ca mai toată lumea, la „pancardiade” declanșate sub varii pretexte: vizite de lucru, sărbători stupide, congrese și conferințe ale „partidului” sau doar simple primeniri de pancarde care zăceau de prea multă vreme prin vreun cotlon. La sfârșitul unei astfel de acțiuni venea momentul validării produsului de către „organul de partid” în persoana plină de sine a unei dudu fade. După ce cîntărea cu responsabilitate modul în care au fost dispuse pe perete lozincile, se simțea datoră, pe un ton marțial și însoțindu-și vorbele de gesturi largi, să dicteze modificările de importanță cosmică ce se cereau făcute; totul se transforma într-o uriașă giruetă cu mișcări haotice; rotea pancardele după un rincipiu misterios pe care nu l-am putut descifra niciodată. Se oprea cînd obținea imaginea dorită sau, poate, cînd obosea; m-a bătut gîndul că dicta acea coregrafie grotescă doar pentru a ne vedea cum țopăim ca niște caraghioși cu ditamai panourile în brațe. Important era să ne demonstreze că numai ei, activiștii, știu cum se așează panourile și, prin extrapolare, cum trebuie să arate lumea. Ei nu doreau să construiască o lume funcțională, bazată pe un sistem de valori ci erau interesați să alcătuiască o imagine; și nu erau interesați nici măcar ca acea imagine să aibă o logică; și ne vîrau acea imagine în ochi amuzîndu-se cinic de strădania noastră de a mima că îi credem.

...modelul hilar luat în serios...

Activiștii se mîndreau cu statutul de „curea de transmisie a partidului” dar activiștii de azi (porecliți „vedete”) se declară exponenții poporului, sau măcar ai unei generații, care urmăresc ca patria să atingă noi culmi de progres și civilizație.

Televiziunea a luat locul plictisitoarelor sedințe de „învățămînt ideologic”. Rolul formator revine unor persoane cu îndeletniciri neclare dar cu un statut cert de „vedete”, postate pe ecranul televizorului sub pretextul prezentării unor emisiuni sau ca muzicanți; în fapt, ei se vor modelatori de opinie și modele.

Știrile, filmul și muzica sînt mediile cele mai fertile pentru „vedete” și vedetisme; se poate remarca faptul ca în toate cazurile enumerate „vedetele” au doar un rol interpretativ: prezentatorii de știri citesc texte selectate și redactate de o echipă întreagă, actorii din filme urmează litera scenariului și indicațiile regizorului iar cîntăreții nu sînt și autorii cîntecelor (decît arareori) lor revenindu-le doar sarcina prezenței fizice și (uneori) a prestației vocale.

„Vedeta” are un rol modest dar se bucură de o mare vizibilitate. Viața vedetei devine subiect public (ca viață model), problemele ei devin, uneori, probleme naționale, iar panseurile ei plate sînt citate pe primele pagini ale ziarelor. Vedeta își impune cu naturalețe modul în care percepe lumea ca pe un adevăr absolut; o percepție în care discernămîntul nu joacă un rol important.

Acești oameni și lumile așa cum sînt văzute de ei devin idealuri, devin pseudo-sisteme de valori cu o aderență uriașă. În fapt, publicul se recunoaște în acestea și înțelege că notorietatea se poate obține fără a poseda însușiri deosebite; poate cu puțin noroc, poate cu puțin tupeu... Statutul vedetei-

model depinde de numărul celor ce se regăsesc în el.

Modelul nu mai este asociat cu aspirația. Model devine acela de care omul obișnuit nu se diferențiază. Modelul este oglinda flatantă care nu obligă la vreun efort. Modelul este, deci, vedeta.

Un model capabil să indice CALEA nu este doar desuet - este condamnat și, prin urmare, ignorat. Modelul nu trebuie să stîrnească ambiții (și nici măcar invidii) ci să instaureze mulțumirea de sine. Modelul nu mai este ținta spre care cineva să se simtă îndemnat să pornească; el a fost înlocuit de vedeta care este locomotiva trasaă pe linia moartă a unei gări din care nu mai pleacă nici un tren.

...lumea fantastică a știrilor...

Emisiunile (vag) informative, supervizate de „directori de opinie”-vedete, nu par a avea vreo noimă în derulare sau vreun sistem de valori în virtutea căruia să analizeze faptele prezentate dar fac din agresiune un laitmotiv; singurul rezultat observabil este sădirea sentimentului de vulnerabilitate în public. „Directori de opinie”-vedete ar trebui să medieze relația publicului lor cu lumea dar nu fac altceva decît să filtreze realitatea și să arate imaginea unei lumi convenabile lor (sau intereselor lor legate de audiență). „Directorii de opinie”-vedete nu caută adevărul ci expun imaginea a ceea ce trebuie luat drept adevăr; imaginea unei lumi pe care o putem bănuși ca fiind după chipul și asemănarea lor; o imagine care trăsnește a butaforie ieftină.

Filtrul utilizat în acest proces de către „directorii de opinie”-vedete este calibrat după valori foarte personale, stări pasagere sau, pur și simplu, după limitele lor. Spre deosebire de un copil care reprezintă întotdeauna ceea ce știe că există,

„directorul de opinie”-vedetă prezintă ceea ce percepe el, sau ce înțelege din ce percepe; și e groaznic de grav că ridică acest fapt la rang de virtute.

În emisiunile (pretins) informative accentul cade pe faptul cotidian, pe vechea bîrfă cu exagerările de rigoare; „băncuța de la poartă”, pe care se strîngeau cucoanele pentru a lua la „tocat” satul, este instituționalizată prin televizor; mai mult: aceste apucături, condamnate în societățile tradiționale, cîștigă onorabilitate și, printr-o spectaculoasă răsturnare de valori, sar din rîndul obiceiurilor proaste drept în moțul unui pseudo-sistem de valori. Bîrfa ordinară e rebotezată „analiză sociologică” sau „dreptul publicului la informare” iar scandalurile sînt numite „situații de criză” cărora li se afectează ore și zile de dezbateri pasionale în care protagoniștii nu discută ci se bruiază reciproc ca la ușa cortului.

...telecomanda ca buletin de vot...

Se spune că telecomanda este modul în care spectatorul votează emisiunile. Dar telecomanda a devenit obiectul prin care spectatorii șantajează televiziunile. Dacă un producător de emisiuni se vrea de folos spectatorului el se va izbi de un refuz exprimat cu telecomanda.

Oferta alternativă permite opțiuni „la minima rezistență”. Oferta alternativă este o ușă de scăpare din fața unui adevăr incomod; este ușa prin care se poate evada într-o iluzie, într-o dulce amorțeală. Oferta alternativă stă la originea unui paradox medical: viața în absența activității cerebrale.

În economia programelor de televiziune, cultura pălește ca orice moft și nu-și găsește loc printre acele probleme lacrimogene „de viață” care ne afectează națiunea; cît despre Biserică, între

marile sărbători, nu se pomeneste de ea decât dacă vine vorba de vreo sodomizare sau dacă (măcar) o icoană aleargă credincioșii prin Sfântul Lăcaș.

...filmul ca sursă de inspirație a realității...

Confuzia apasă asupra unei zone aferente (sau așa părea) domeniului artei: cinematografia. Sînt o sumedenie de filme la care s-a muncit enorm, cu costume din materiale scumpe cusute de mînă și împodobite cu broderii impecabile, cu decoruri cît un oraș întreg și statui uriașe, cu obiecte reproduse în cele mai insignifiante detalii. Și totuși, filmele respective sînt proaste căci sînt total lipsite de conținut. Aceste filme nu au alt rol decât acela de a concentra atenția asupra cojii; mesajul, substanța nu există fiind doar carcasse minuțios realizate dar făcute degeaba.

Potențialul unui film este apreciat în funcție de banii investiți, numărul de explozii la un metru de peliculă, suprafața acoperită cu decoruri sau onorariul starletelor. La sfîrșit, reușita este măsurată în numărul de spectatori plătitori. Calitatea este legată indisolubil de cantitate; înainte de 1990 circula un slogan ironic: „să transformăm cantitatea într-o nouă calitate!”. Calității artistice i se asociază unități de măsură fizice iar valoarea este judecată în termenii rentabilității economice. Arta este decăzută din palierul spiritual și amestecată printre „produse”.

Din păcate, acest fapt induce senzația că nu e nevoie de ceva în interior, că arta înseamnă doar aparență, că omul e doar carne (sau doar piele) iar casele sînt doar ziduri, că nu există o dimensiune spirituală a omului ci doar natura materială. De aici provine și preocuparea excesivă pentru coajă; o coajă în spatele căreia e un nimic trist și rece, un hău frisonant.

Cum perceperea acestui strat nu necesită un efort deosebit (fiind angajate doar cele 5 simțuri), operele de artă tind să exceleze doar în zona strict tehnică, în căutarea unui public, a oricărui fel de public, îngrijindu-se să nu depășească capacitățile de receptare ale spectatorilor.

Profunzimea unei lucrări ar pune în dificultate un public care s-ar simți imediat jicnit de faptul că se întâmplă ceva fără să poată pricepe ce. Profunzimea artei devine, astfel, „incorectă din punct de vedere politic” și este păgubitor ca printr-un mijloc oarecare să-i arăți publicului că are limite. Se induce ideea că valoarea stă în succesul „de casă” în accesibilitatea „produsului”, în capacitatea lui de a linguși un număr cât mai mare de oameni.

Nu tot ce place „publicului” e bun. Sau dacă place publicului nu e neapărat bun. Una din legile lui Murphy zice că tot ceea ce e bun ori e ilegal, ori e imoral, ori îngrașă; e o recunoaștere onestă a plăcerilor produse de deviații.

„Publicul” trebuie să adere la un sistem de valori și nu să-l fabrice. Există, de altfel, exemple celebre în care „publicul” a pus bazele unui sistem de valori: Sodoma și Gomora.

Astăzi asistăm, în numele democrației, la sodomizarea artei și nu numai. Fenomenul trece drept „modernizare” (sau „post-modernizare”, gupă dust) dar, de fapt, este o reluare a unor tendințe foarte vechi nestîrpite nici măcar printr-un potop.

George Lukas (regizorul-producător-vedetă) este cunoscut ca un om cu un uriaș succes financiar dar ține morțiș să etaleze și o altă calitate: erudiția. Și pentru aceasta trece la auto-promovare prin filme despre sine cu accente pe înțelepciunea sa și profunzimea „creațiilor” sale de faci bătături pe frunte de de atîtea plesneli admirative.

Într-un astfel de produs, Lukas zice că a preluat elementele comune din toate religiile și le-a transpus într-o imagine nouă (aceasta e ideea spusă de el în mult mai multe cuvinte). Zice că a căutat „firul roșu”. Nu mă îndoiesc că a căutat „firul roșu” dar n-a prea avut răbdare să facă o treabă temeinică și, fiind presat de termene de finalizare a producției, s-a cam apucat, cu de la sine putere, să vopsească un fir în roșu; iar pe trunchiul comun al religiilor face să apară un lăstar schizoid.

Prin distorsiunile pe care și le permite în numele unei modernizări licențioase, el livrează „un sistem de valori modern” pretinzând că are susținerea sistemului de valori tradițional sau, mai mult, este esența sistemului de valori tradițional deparazitat și lustruit.

Pseudo-sistemul de valori bricolat de Lukas impune un cult accesibil doar „inițiaților”, deloc democratic. Inițierea nu este privită aici ca un drum lăuntric și o luptă a individului cu sine ci devine o „loterie a vizelor tipic americană”. Viziunea este cam departe de Creștinism prin inducerea ideii ca numai dus de mână și sub o atentă supraveghere se poate trece peste „pragurile inițiatice” presărate pe drumul către adevăr.

Lukas nu se mulțumește să-și promoveze propriul „sistem de valori” dar vrea și să demonstreze că acesta este chiar sistemul de valori tradițional (vorba unei reclame) „mai uscat și mai curat”. El nu caută locul comun al credințelor; pentru o asemenea întreprindere ar fi avut nevoie de calități la care nici măcar nu poate visa. Lukas nu face altceva decât un colaj eclectic din ce i se pare mai strident în religiile de care a auzit. Și nici măcar acele elemente nu sînt preluate onest ci „după ureche” caricaturizînd grotesc tot ce-i pică în

mîină și oferind o „GÎLCEAVĂ A STELUȚELOR DE POLEIALĂ”.

Nu trebuie să mire tentativele de a impune sisteme de valori prin intermediul filmului sau, poate, noi credințe; a fost sesizată, deja, tendința vieții de a imita filmul cu o fidelitate îngrijorătoare. După ce duzini de personaje negative au distrus clădirile-simbol ale New-York-ului în tot atîtea filme, iată că realitatea, într-un 11 septembrie negru, a hotărît să imite filmul. Nu e prima oară, și probabil nici ultima oară, cînd filme fără haz dar cu efecte speciale spectaculoase cobesc evenimente reale. Altă dată, copiii din alte generații se întrebau dacă s-a întîmplat „în realitate” ce vedeau în filme; copiii din generația de astăzi se întreabă cînd se va întîmpla „în realitate” ce li se prezintă în filme.

...cîntăreți muți dar energici...

Se acreditează și falsa idee că în sfera artei ar intra „concertele” (sau, mai precis, spectacolele) acelor „mimi” agitați, practicanți ai unei gimnastici psihedelice, incapabili de emisii vocale altele decît „MÎNUȚELE SUS”. Vedetuțele și vedetuții dirijează „publicul”, cum făceau și activiștii de partid, oferind o simplă imagine (căci sonorul e înregistrat).

Vedetele de astăzi sînt clonele vedetei activiste din acele vremuri: sînt dornice să se exhibe și să dea indicații unui public neapărat idolatru. În rest: fac figurație, își dau importanță și sînt remarcabile pentru umorul lor involuntar.

... cere și ți se va da tot ce vor ei...

Pe ce „se bazează” cei care cred că stiu ce vrea „publicul”? Cei din presă cred că toți oamenii gîndesc ca ei și promovează ceea ce le place lor

ridicându-și gusturile la rang de sistem de valori. Calitatea presei e dată de calitatea oamenilor care primesc un salariu de acolo și care se ascund în spatele „gustului publicului”. Prin puterea de penetrație și influențare a presei își impun propriul gust de care, uneori, se jenează chiar și ei înșiși dar pe care nu și-l asumă ci invocă misteriosul „rating”.

E o cursă nebunească (în jos) după gustul publicului; iar „gustul publicului”, nesuținut de educație, nu se poate afla decît într-o prăbușire vertiginoasă.

Se invocă scuza că „se dă” ceea ce cere publicul. Dar cum să ceară bietul public „altceva” cînd nu este testat cu „altceva” și nu știe că există și „altceva”. Rătăcind printre canale vede aceleași lucruri și „publicul suveran” înțelege că asta-i tot; ce „altceva” să ceară dacă lui i se spune și el crede că asta-i tot. I se induce ideea că „altceva” nu există; și ce om cu mintea întregă cere ceva ce nu există?

Și în celelalte vremuri „partidul” ne spunea că tot ce se face e comanda noastră, a poporului (publicul de azi) și că noi insistam să trăim în felul acela. La fel de ipocrită este și invocarea „ratingului”.

Arta elevează, educă, formează și nu urmărește „ratingul” - această scuză pentru mediocritatea nerecunoscută.

La ultima „acțiune” din „epoca de aur” dedicată „cîrmaciului”, pe stadionul 23 August, s-a produs un incident surprinzător și premonitoriu: cînd un actor declama „...la această măreață sărbătoare, pe Ceaușescu îl cinstim cum se cuvine” S-A STINS LUMINA. Pană de curent. Bezna totală îl cinstea cum se cuvine pe „tovarășu”. Și pe soție.

Și noi, sprijiniți de „rating”-ul măsurat științific, dăm publicului „ce cere”, ce i se cuvine. Și

bezna se va lăsa. Și atunci veți putea orbecăii în
voie CU MÎNUȚELE SUS!

DESPRE AȘEZĂRI ȘI ORAȘE

*„Încercări de a fructifica direcțiile
<moderne> ale clădirii în scopul
edificiilor ecleziastice au început târziu și
în ciuda unor realizări remarcabile ale
unor artiști importanți au rămas în
ansamblu la fel de fără succes ca și
încercările de a-i apropia pe lucrători de
creștinism.”*

Hans Sedlmayr

PIERDEREA MĂSURII,

Orașele nu mai există.

Orașele au murit odată cu ideea de comunitate umană.

Locul lor a fost luat de "marile aglomerări urbane" peste care alienarea domnește apatic.

Cîndva, un sistem de valori strîngea în jurul său oamenii și casele lor; acelea erau cetățile și satele. În metropolele de azi sînt înghesuite construcții populate de indivizi între care nu există decît relații de producție, interese economice și contracte sociale pregătind terenul disoluției comunității și a familiei.

Comunitățile tradiționale erau structuri piramidale; ele se adunau în jurul valorilor bisericii iar autoritatea civilă era reprezentanta celei divine ca și capul familiei. Acum, administrația locală, devenită laică și impersonală, nu mai este păstrătoarea unui sistem de valori ci purtătoarea unor interese de grup atribuindu-i-se, eventual, vagi competențe gospodărești.

Locunța a fost întotdeauna cadrul de desfășurare a tuturor activităților unei familii: în casă tinerii erau inițiați în tainele unei meserii pe care o transmiteau cu mîndrie peste generații, fetele deprindeau de la mame cele necesare unei viitoare soții ideale, capii familiilor munceau, își primeau apropiații, se adunau cu toții în jurul mesei sau stăteau la sfat. Casa era locul unde oamenii trăiau.

Mașinismul a spart casa împrăștiindu-i în toate zărilor mădularele pe care le-a poreclit funcțiuni. Mai întîi a ucis manufacturile pentru a răpii din ele oamenii pe care i-a exilat, mai apoi, în

fabrici. Femeilor li s-a vorbit despre statutul lor umilitor de gospodine și au fost îndemnate să-și recapete demnitatea robotind pe lângă mașini; un sistem instituționalizat a preluat sarcina educării copiilor achitându-se de el în cel mai mediocru mod cu putință. Risipiți prin oraș, membri familiei contemporane se mai adună în aceleași încăperi numai pentru a se adăposti peste noapte și numai în virtutea unei adrese comune trecută în cărțile lor de identitate; doar sfârșitul de săptămână îi mai găsește uneori împreună dar și atunci în jurul televizorului al cărui monolog imberb le servește drept scuză pentru lipsa comunicării căci și gândurile le sînt risipite. Sau, mai nou, fiecare membru al familiei stă țintuit în camera sa în fața televizorului său.

Distrugera cetăților a fost necesară pentru a satisface necesități economice. Apariția industriilor care cereau un număr mare de lucrători a modificat structura cetăților, manufacturile au fost falimentate avînd o productivitate mai mică, familiile s-au destructurat și lângă cetăți au apărut colonii muncitorești unde erau adunați oameni de pe arii foarte largi.

De ani buni, se observă în toată lumea tendința de părăsire a zonelor centrale aglomerate în favoarea periferiilor, fenomen care nu poate fi explicat doar prin “nevoia de aer curat și liniște”; exodul trebuie privit, în primul rînd, ca o evadare dintr-un mediu teribil de ostil pe lângă care orice altă variantă este mai bună; din acest motiv nu trebuie căutate avantajele noilor habitate ci trebuie aflat răspunsul la întrebarea: ce-i alungă pe oameni?

Mai tîrziu, tendințele naturale ale oamenilor au făcut ca aceste colonii să devină embrioni ai unor comunități care coagulau sisteme de valori

reînviind structuri sociale tradiționale. Chiar și corpul orașului a început să se fragmenteze în pseudo-comunități formate, de multe ori, în jurul unor valori aberante; astfel, centrul unei comunități-patronul ei spiritual poate deveni o echipă de fotbal pentru care un “fan” e pregătit să moară sau să omoare; galeriile fac din fotbal un pretext iar din stadion un teren de luptă susținând o echipă ca pe un adevăr absolut și demonizându-și adversarii; naționalitatea, în cazul imigranților, culoare pielii, apartenența la o breaslă sau statutul social au devenit criterii suficiente pentru a izola, chiar și în miezul orașului, zone exclusive unde autoritatea oficială este înlocuită tacit de alta mult mai prezentă și, din acest motiv, mult mai eficientă. Aceste tipuri de comunități denotă nevoia oamenilor de a-și găsi locul într-o structură socială naturală guvernată de un sistem de valori sau chiar, nu de puține ori, de orice fel de sistem de valori.

Este remarcabil faptul că, în toate aceste grupuri, comunitatea are ca principală grijă organizarea “apărării”; în cartierele bogătașilor de oriunde există formațiuni bine organizate capabile să le asigure securitatea transformându-le în fortărețe impenetrabile cu un control al intrărilor mai strict decât cel de la granița unei țări. Locatarii văd în afara teritoriului lor numai pericole trăind cu spaima unei iminente agresiuni ce nu-și poate avea obârșia decât în haosul de dincolo de ziduri. În alte cartiere rolul “gărzilor” este preluat de găștile tinerilor care patrulează și sancționează fizic orice intruziune.

Marile companii încearcă, la rândul lor, să suplinească relațiile firești din cadrul unei comunități tradiționale cu „relații evaluate de serviciu” prelungite dincolo de programul de muncă. Aceste „acțiuni organizate”(excursii, mese

festive, întâlniri la care sînt acceptate și familiile) vor să anestezieze nevoia firească de comunitate a individului.

Toate aceste tendințe încep să-și facă simțită prezența și la noi ele evoluînd paralel cu planurile administrației locale care încearcă din răspuțeri să tîrască orașul pe un drum pe care el nu vrea să meargă.

Tentativele de ameliorare a stării așezărilor și a locuirii s-au materializat într-o sumedenie de modele teoretice tributare, de cele mai multe ori, reflexelor funcționaliste. Merită menționate cele care, prin candoarea lor, ar putea fi amuzante dacă nu ar fi condus la agravarea problemelor deja existente: observîndu-se că zonarea excesivă îi obligă pe oameni să parcurgă zilnic distanțe nefirești de mari, că în intervalele orare în care ei pornesc spre sau dinspre locurile de muncă au loc adevărate migrații iar călătoriile către zonele comerciale sînt la fel de aventuroase și pline de imprevizibil ca niște expediții, s-a pus la cale o rețea orizontală de mici "centre de cartier" subordonate "centrului orașului" sau (mai bine zis) replici miniaturale ale "centrului orașului".

Astfel se realizează următoarea relație lineară:

Dacă în centru există un teatru, în cartier se face un cinematograf.

Dacă în centru există "magazine universale", în cartier se face un "complex comercial".

Dacă în centru există o operă, în cartier se face operetă.

Dacă în centru există restaurante, în cartier se fac cîrciumi.

Dacă în centru există o arenă de tenis, în cartier se pune o masă de ping-pong.

Și așa mai departe.

Din păcate, atîta timp cît problema locuirii este ignorată iar casa este o caricatură a locuinței degradată pînă la rangul de dormitor nici orașul nu se va simții prea bine.

Un oraș are la temelie comunitatea constituită în jurul unui sistem de valori și familia care trăiește într-o locuință totală. În absența acestor elemente orașul este o supă fără apă și fără ingrediente.

Coagulare comunităților trebuie încurajată și controlată fiind singura șansă ca actualele așezări să devină orașe.

MAIDAN, *maidane*, **s.n.**

*„Teren deschis, loc viran situat în interiorul sau la marginea localității. (...)
- Din tc. *meydan, mavdam*.”*

DEX

Analizele asupra spațiului construit evită elegant abordarea unui subiect delicat: maidanul. Nici un om educat nu aduce vorba despre performanțele sale sportive atunci când se află în preajma unei persoane cu handicap locomotor. Tot din bună creștere trece cu vederea și maidanul.

Maidanul pare, în ochii multora, o întâmplare nefericită, o cicatrice sau un neg pe fața orașului; și de cele mai multe ori se încearcă îndepărtarea sau, măcar, disimularea acestui mic neajuns. Limba română a reținut acest mod rezervat de a privi maidanul și calificativul „crescut pe maidan” nu este atribuit unei persoane demne de respect; mai mult, „maidanez” pare să fie sinonim cu „al nimănu” sau „vagabond” (dovada fiind sintagma „cîine maidanez”, intrată recent dar solid în vocabularul nostru, care desemnează un biet animal fără căpătîi, un ratat al speciei sale).

Maidanul nu există pentru a întoarce jenați privirea de la el ca de la o scenă scabroasă la care asistăm printr-o nefericită întâmplare.

Maidanul nu există doar pentru a întipări grimase pe figuri, altfel, împerturbabile.

Maidanul nu este motiv de strîmbat din nas.

Maidanul nu reprezintă handicapul cetății ci absența lui, ca organ absolut necesar, înseamnă un handicap pentru cetate; iar, ca și în cazul tuturor ființelor, nu toate organele au funcții nobile dar toate sînt necesare.

Maidanul este un spațiu interstițial în cetate; este o zonă structurată dar în care structurile familiale sau ale cetății suferă o bruscă relaxare.

Maidanul este o pîslă fluidă cu adăugiri și amputări rapide; este un sistem aflat într-o permanentă căutare a echilibrului, cu reguli specifice dar nu înafara ordinii.

Maidanul nu reprezintă un sistem de valori alternativ ci „un banc de probă”. Maidanul este exercițiul dat elevului după predarea unei lecții; maidanul este locul în care se încearcă cele învățate, este „simulatorul” necesar creerii reflexelor.

Pe maidan este simulată breasla. Interesele legate de meserie sînt substituite de joc și de tainele pe care și le împărtășesc copiii. Structurile prezente în breaslă sînt reproduse spontan pe maidan. Mai tîrziu, tinerii se vor risipi în direcții profesionale diferite dar experiența de pe maidan le va folosi.

În casă, formarea se face sub autoritatea paternă, în virtutea unui sistem de valori. Informațiile primite în casă nu pot fi puse la îndoială ele încrustîndu-se în corpul cultural al unui individ; aceste informații au valoare de adevăr (judecarea lor fiind sancționabilă) și vor fi folosite întotdeauna ca „prefabricate” neajustabile. Un copil „crescut doar în casă” poate acumula o cantitate enormă de informații dar nu știe la ce folosește ce a învățat; el cunoaște perfect regulamentul unui joc pe care nu-l practică, nu a văzut pe nimeni practicîndu-l și nu știe că e practicat.

Informațiile culese de pe maidan sînt supuse judecării iar asimilarea lor este selectivă; procesul de filtrare al informației este un bun antrenament pentru discernămint.

Pe maidan se creează anticorpii necesari supraviețuirii viitoare în lumea reală. Indivizii feriți de infecțiile maidanului devin vulnerabili iar labilitatea lor îi condamnă la alienare socială.

Transformarea maidanului în „școală” (vestita școală a vieții) este înșelătoare, căci procesul de formare a individului este oprit într-o anumită fază iar el se fosilizează anulînd, astfel, speranțe de

evoluție viitoare. Nu pe maidan au loc acumulările ci micile reglaje

Orașele au căutat să „asaneze maidanele” și, odată cu ele, au neutralizat un loc de socializare; cele câteva ceasuri de adăstare în băncile școlilor nu pot suplini timpul petrecut în „standul de probă”, în care personalitatea individului prinde contur și se dezvoltă abilitatea mînuirii învățăturii.

Copiilor le rămîne doar să tînjească unii după alții.

CITINDU-L PE BORGES

„Și-a amintit că din toate ființele care compun universul, focul era singurul care știa că fiul său este o fantasmă.”

J. L. BORGES

Ruinele circulare

Borges scrie arhitectura mai bine decât o desenează mulți arhitecți.

Arareori descrie locuri văzute; el inventează case, orașe, cărți sau istorii. După cum dă citate din cărți care nu există ale unor autori cunoscuți sau inventați și ei, după cum pune pe seama istoriei întâmplări care nu s-au petrecut niciodată, așa și clădește case, străzi, orașe sau peisaje cu o abilitate și o știință a arhitecturii cum greu se întâlnește. Faptul că în tot acest proces, folosește ca vehicul cuvântul în locul desenului, nu este un detaliu demn de luat în seamă; el face o arhitectură care stă mai bine în cuvinte decât în desen sau decât în realitate.

În „ruinele circulare”, Borges spune povestea unui bătrân mag retras între ruinele unui templu pentru a visa și, prin vis, să zămislească un om ce va urma să slujească într-un alt templu – un templu al focului. La sfârșitul vieții, magul „cu ușurare, cu umilință, cu groază, și-a dat seama că el, de asemenea, era o aparență pe care altcineva o visase”.

Aici, Borges are ocazia de a-și demonstra virtuozitatea producînd o capodoperă de arhitectură într-o miniatură literară.

Ruinele din povestire sînt rotunde și prin acest detaliu Borges anunță că ele nu sînt plasate pe pămînt ci e un plan mai sus decît cel terestru. Templul la care urmează să slujească „plăsmuirea” e plasat „mai jos”, pe un plan inferior celui pe care se afla „visătorul”.

Magul zămislește în vis o ființă pe care o trimite pe un plan de „mai jos” și își dă seama că, la rîndul său, e o ființă visată de altcineva aflat pe un plan superior. Nu este vorba aici de cunoscutul balans între „vis” și „realitate” (unde nu e clar care-i visul și care e realitatea) ci de desfășurarea unor planuri pe verticală în care fiecare plan este visul celui de mai sus. Borges contrazice aici o literatură bogată în care visul este privit ca legătură cu palierele superioare și stabilește o ierarhie inversă.

Borges își respectă propria logică, propria gramatică. Astfel fiecare palier este complet: spațiul sacru (marcat de templul și muntele pe care stă el), labirintul inițiat (pădurea în care pleacă magul după o serie de insuccese și din care se întoarce pregătit pentru a-și îndeplini menirea) și axul lumii, cel ce leagă și ordonează toate palierele prin care intră în legătură cu Zeul („terminate ofrandele către numenii pămîntului și rîului, s-a prăbușit la picioarele efigiei care, poate, era un tigru, poate un cal, implorîndu-i necunoscutului sprijin”).

Se spune despre antici că ar fi crezut, în naivitatea lor, că pămîntul este plat. Mitologia lor, geamăna povestirilor lui Borges, susținea cu totul altceva: că pămîntul e un **plan** și că mai există unul (sau cel puțin unul) deasupra (cel al zeilor) și că mai există altul dedesubt. Greșeala de interpretare a acelor spuse, puse în cîrca anticilor huliți pe

nedrept, aparține modernilor care, după ce au descoperit și dovedit „științific” ceea ce se știa – că Pământul este rotund –, și-au dovedit limitele reducând lumea la un plan.

SUBMINAREA ORDINII DIN CETATE

„Locuitori ai unui continent laic, vecini cu teocrațiile islamice și sub presiunea fundamentalismului creștin transatlantic, europenii intră în secolul XX fără să știe dacă religiozitatea despre care vorbea Malraux va fi luminoasă sau criminală.”

Luis Fernandez-Galiano

Structurile cetății și cele ale caselor sînt ordonate de sistemul de valori dominant din acel loc; nu e vorba doar de caracteristicile geometrice

ale edificiilor și de modul în care sînt articulate între ele ci și de (mai ales de) tipul de viață și scenariul social pe care îl generează.

Introducerea unei noi case într-un astfel de angrenaj solid nu reprezintă nimic rău în sine, atîta timp cît se acordă cu ordinea locului; discutabilă este doar situația în care implantul intră în contradicție cu spațiul gazdă; și nu ne referim aici la aspectele volumetrice care pot fi ușor mimate. Degeaba e perfect calibrată o casă și se integrează impecabil în compoziția generală dacă înăuntru e structurată pentru a satisface un mod de viață ce-și are obîrșia într-o mentalitate străină cetății. O astfel de inserție este mult mai dăunătoare decît o intervenție cu o calibrare mai puțin reușită și o volumetrie predispusă la giumbușlucuri arhitecturale dar respectuasă față de *habitusurile* cetății.

Casa nouă, calibrată ipocrit de bine, destinată unui alt mod de viață decît al vecinilor, produs al unui alt sistem de valori, înseamnă instalarea unui proces entropic și începutul distrugerii cetății dinspre miezul ei. Este un cal troian.

Introducerea unui alt sistem de valori într-o haină de împrumut înseamnă virusarea cetății cu bună știință. Noile structuri devin modele alternative și, prin modul diferit în care ele se raportează la context, nu încearcă să se adapteze la mediul existent ci va lupta să-l adapteze pe acesta la exigențele lor. Prin alterarea proximității și prin extinderea dicretă a contaminării, ele pornesc, pas cu pas, la substituirea substanței organelor vitale ale cetății cu un „altceva” nu neapărat mai bun ; pentru ca, mai apoi, noua față a așezării să nu mai surprindă pe nimeni ci, eventual, chiar să placă.

Într-o emisiune de televiziune, doi oameni remarcabili se aventurau într-un riscant dialog pe teme apropiate arhitecturi și asemănau Bucureștiul cu „o femeie frumoasă pe care nu o iubește nimeni”, remarcînd în același timp, „lipsa de cordialitate” a bucureștenilor care se manifestă violent, care vorbesc tare, care scuipe pe stradă. Domniile lor asociau acest comportament cu lipsa afecțiunii cetățenilor față de oraș.

Problema se pune, însă, exact pe dos: orașul și-a condamnat locuitorii la acea „lipsă de cordialitate” binecunoscută. Un oraș fără „cei șapte ani de acasă” nu-și poate educa locuitorii.

Discuția se purta într-o mică piață de prin zona srăzii Mântuleasa apreciată de cei doi ca avînd un farmec remarcabil: case din epoci diferite (de la locuințe individuale pînă la locuințe colective desfășurate pe multe etaje), locuințe simple realizate cu mijloace modeste și gust îndoielnic cărora timpul le-a oferit o aură nemeritată, o casă cu o vechime oarecare restaurată scandalos care arăta ca un monstru dintr-un film s.f. – jumătate om jumătate mașină, case care nu respectă vreun regulament și ignoră bunul simț lăsîndu-și impudic calcanul la vedere, ș.a.m.d. Toate acestea aveau farmec în ochii celor două respectabile personalități.

Păcat.

O lume cu și mai puțin discernămint în ale arhitecturii le acordă credit.

Bucureștiul poate fi numit, eufemistic, exotic dat nu frumos; sau, mai bine, i se poate spune excentric căci el este în afara centrului adică în afara ordinii universale, în afara frumosului. Frumosul nu e excentric pentru că nu poate fi neordonat, nu poate fi dizarmonic.

Cu alte cuvinte: Bucureștiul se cam plasează sub spectrul dezordinii și acest loc nu poate avea nimic „poetic” sau „romantic” atîta timp cît nu e legiuit.

UN NOU PERSONAJ

“Noul personaj” a apărut în momentul revenirii la capitalism ca un organism versatil, cu o mare putere de a se adapta fulgerător la situații noi și cu reflexe excepționale atunci cînd înoată în ape tulburi. E un fel de “om de afaceri” fără experiență, acționînd “după ureche” și numai pe cont propriu și nu totdeauna scrupulos.

“Noul personaj” nu e un mutant al tranziției. “Noul personaj” a existat, sub varii forme, în toate vremurile dar, în ciuda faptului că s-a autoamăgit cu importanța persoanei sale, a fost un individ atît de insignifiant încît s-a topit fără urmă în istorie.

“Noul personaj” le știe pe toate, are păreri în toate și, în momentul în care dispune de un cont suficient de mare în bancă, își și exprimă punctele de vedere punînd în legătură directă cantitatea de bani deținută cu dreptul de a face judecăți de valoare. “Noul personaj” e convins că bogăția îi conferă competențe nelimitate (și înțelepciune și frumusețe...).

Eroii lumii moderne sînt bogații. Ei devin modele ce se cer urmate. Toată lumea pare să fie de acord ca nu există (și nici nu e nevoie să existe) o legătură între valoare morală, capacități intelectuale (sau coeficientul de inteligență) și bogăție; și totuși se vorbește despre cei bogați ca despre „oameni realizați” iar despre ceilalți ca despre niște „ratați”. În acest fel, banul devine

unitate de măsură a valorii umane iar singurul țel valabil ar fi „succesul financiar”; restul e moft. Banul devine singurul ordonator într-un spațiu în care nu e instituit un sistem de valori. În adevăratul spațiu ordonat, banul e o biată unealtă „o valoare mijloc” și nu o „valoare scop”.

“Noul personaj” pune întotdeauna întrebări care nu necesită răspunsuri ci o instruire rezonabilă ca de exemplu: la ce folosește arta? ce e fericirea? Țintind întrebările în zone mai puțin materiale el valorează lucrurile pe care poate pune mîna. El vrea să arate că e acuzat pe nedrept că nu are acces la o anumită lume încercînd să demonstreze că acea lume nu există. E șiret dar infantil.

Acești eroi nu prea seamănă cu eroii de altădată și nici măcar cu eroii contemporani de prin alte părți. Sacrificiul lor diferă fundamental de sacrificiul celorlalți. Bărbații luptau și, uneori, mureau pentru credința lor, pentru un sistem de valori ce se cerea apărut cu orice preț. Ei apărau o lume, o structură și sacrificiul lor era în beneficiul unei lumi; tradițiile și valorile comunității erau duse mai departe de supraviețuitori și ei erau chemați să facă posibil acest lucru.

“Noul personaj” nu comite decît gesturi egoiste. Chiar și atunci cînd face „donații” o face pentru a se pune în valoare ca filantrop și nu se dedă la gesturi anonime. Gestul unui erou veritabil are dimensiuni transcendente fiind închinat credinței sale, lui Dumnezeu. Și “noul personaj” are zeul lui: banul.

Oricare e întrebare despre cum și-a dobîndit averea indică munca îndîrjită timp de 16-18 ore pe zi (spre deosebire, probabil, de amărîții de doctori, de exemplu, care sînt săraci pentru că nu muncesc). Ei, de fapt, nu muncesc ci „fac bani”.

Apariția construcțiilor mitocănești este datorată proastei înțelegeri a libertății. Mitocănia

are o suprafață în contact cu Cetatea, cu lumea ordonată, dar este orientată spre haos; e o cută a spațiului, un loc lipit de cetate dar contaminat de haos. Principiile liberale conform cărora fiecare individ își poate permite orice atîta timp cît nu stînjenește pe altcineva virează în libertinaj iar "Noul personaj" consideră că „în curtea lui”, pe PROPRIETATEA lui își poate permite orice; îi scapă, sau nu vrea să ia în seamă, faptul că acea parcelă nu e o entitate unică în univers ci e integrată într-un sistem. "Noul personaj" îi este dragă vorba: „gusturile nu se discută” pe care o întărește, pentru a elimina orice dubiu sau orice ripostă, subliniind: „cum ziceau și anticii”; poate că anticii făceau referire la aspectele olfactive căci „gustul estetic”, ca sintagmă și concept, a fost lansat mult mai tîrziu. "Noul personaj" e convins ca „gustul” lui nu poate deranja ci, mai mult, este admirabil și e o dovadă a unei culturi solide sau, măcar, a numărului mare de călătorii prin lume; argumentul infailibil rămîne: am văzut în străinătate de parcă „străinătatea” și „bunul gust” ar fi sinonime.

"Noul personaj" caută să-și afișeze „valoarea”(în numerar) prin semne cît mai evidente capabile să „sară în ochi”, dacă nu cumva să „scoată ochii”, celor din jur. El se crede admirat; chiar invidiat; mai mult, vrea să fie invidiat, vrea să „oftice” pe toată lumea. Bucuria lui cea mai mare ar fi dacă ar vedea toată lumea în spasme de necaz; să-i vadă tăvălindu-se pe jos, să le dea sîngele pe nas de necaz. "Noul personaj" este un călău ratat, un călău laș care aleargă toată viața după unelte (crede el) de tortură rafinate

"Noul personaj" își privește vecinul, în cel mai bun caz, cu indiferență; libertinismul încurajează izolarea față de comunitate în virtutea unui principiu discutabil conform căruia banul este

„scop în sine” și „motor economic” de parcă simpla creare de „locuri de muncă” asigură mîntuire.

„Noul personaj” nu înțelege la ce folosește comunitatea, „prietenii săi” confundîndu-se cu „partenerii de afaceri” sau „potențialii parteneri de afaceri” uniți doar în vederea unui cîștig și despărțindu-se imediat ce relația nu mai este necesară; e o vremelnică comuniune de interese, teribil de fluidă, făcînd ca ceea ce îi adună astăzi, mîine să-i transforme în adversari.

Comunitatea înseamnă un sistem de valori solid în jurul căruia se stabilesc legături puternice. Comunitatea înseamnă respectul între membri grupului. Fiecare parcelă de pămînt este o pîrticică dintr-un sistem așa cum fiecare individ e parte a comunității. Casele libertinilor nu se pot integra într-un sistem și, din acest motiv, ele răcnesc fiecare pe „limba” sa și se plasează voluntar în haos chiar și atunci cînd sînt construite în orașe.

Libertinismul împrăștie în jurul său „miresmele” entropiei. Și cam aceasta va fi premiul său.

„Noul personaj” își plînge de milă iar familia lui îl căinează, cu înțelegere, pentru modul în care el se sacrifică întru bunăstarea familiei. Fraza standard, pe care o repetă ca o placă de patefon stricată, atît el cît și rubedeniile, este: ... nu apucă să se bucure de banii „munciți cu atîta trudă” revenindu-le copiilor și nevestei această sarcina ingrată de a face praf toți banii. De fapt „pseudo-omul de afaceri” nici nu mai face parte din familie, fiind absent, și se transformă într-un uriaș portofel ce are ca unică grijă să rămîină permanent burdușit.

Prezența capului familiei este obligatorie. El este păstrătorul valorilor și al tradiției și formatorul copiilor. Absentînd, el nu-și îndeplinește adevăratele îndatoriri și, abandonîndu-și familia, o lasă în voia

sortii. Acesta este și motivul pentru care apar derapaje ale odraslelor personajelor „cu stare”. Obsedați să le asigure „o viață fără griji” nu știu sau nu au timp să le arate copiilor rostul lor în viață.

Principala grijă a nobililor de altă dată era responsabilizarea copiilor lor. Ei trebuiau să știe cine sînt, să-și cunoască familia din care fac parte, să se mîndrească cu ea, și să-i ducă tradiția mai departe contribuind la bunul ei renume; fiecare generație era o verigă pe un lanț și nu există dezonoare mai mare decît întreruperea, din neglijență sau nepricepere, a acestui lanț.

Televiziunile participă activ și entuziast la instalarea acestui climat. Prin emisiuni zise distractive (de fapt simple exerciții de prosternare în fața banului) televiziunile ne arată care este zeul.

**DESPRE CEI CARE PĂSTREAZĂ OBIECTE
VECHI CA SĂ UITE TRECUTUL**

„(...)dumneavoastră nu vă veți pierde dacă o luați pe drumul acesta la stînga și la fiecare încrucișare veți merge tot la stînga. Sfatul de a apuca mereu la stînga, mi-a amintit că era modul obișnuit de a descoperii curtea centrală a unor anumite labirinturi.”

BORGES

Grădina potecilor care se bifurcă

Vechiul a devenit o adevărată fixație intelectuală. Oameni respectabili, cu discernămînt, devin brusc neajutorați în fața vechiului; criteriile nu mai funcționează și simțul măsurii se evaporă în fața vechiului privit cu adulație.

Multe „țesuturi urbane”, constituite dar nestructurate, exercită o fascinație greu de înțeles ce le transformă, în ochii multora, în spații aproape sacre, intangibile.

Acest fapt îmi amintește de o reclamă a cărei acțiune era plasată peste mulți ani, cînd niște arheologi descoperă o sticlă de coca-cola; acea butelie devine centrul atenției dintr-un muzeu fiind considerată o „operă de artă genială”. De fapt, toate hîrburile de care ne dispensăm cu inima ușoară astăzi riscă să devină poli ai admirației generațiilor viitoare dacă cineva va avea norocul să scoată la lumină comorile dintr-o groapă de gunoi.

Se întîmpla ca pe la marginea orașului oamenii să-și ridice case ori biete cocioabe cum și unde le cășuna. Astăzi încercăm să descifrăm înțelesuri adînci și algoritmi de gîndire acolo unde

construcțiile au fost trîntite, pur și simplu, la întâmplare dacă nu la beție.

Nu mă refer aici la așezările structurate, la cetățile în care habitusul a făcut legea ordonînd construcțiile ci la locurile de pe lîngă ele, din afara limitelor, unde au poposit oameni și unde și-au înjghebat niște adăposturi devenite, mai tîrziu, case; mă refer la extra-periferia fără reguli dar căreia i se inventează rosturi. Aceste zone au fost înglobate de orașe prin expansiunea lor nesănătoasă și, lăbărțîndu-se într-una, le-au transformat, chiar, în zone semi-centrale (dacă le raportăm la dimensiunile uriașe ale orașelor). A păstra aceste „relicve” seamănă cu „tezaurizarea” primilor botoșei ai cuiva: nu-i mai încalță nimeni, nu se mai uită nimeni la ei dar ocupă un loc printr-un colț al casei; nici măcar nu stîrnesc amintiri căci mai nimeni nu are amintiri din vremea botoșeilor și, chiar dacă ar avea amintiri, ele ar fi asociate doar cu umezeala neplăcută a scutecului.

La ce bun trebuie păstrată o zonă lipsită de orice valoare? Fără valoare culturală, fără valoare funcțională, fără valoare emoțională; doar cu oarece valoare istorică merită păstrat ceva?

Trebuie să păstrăm inelul buncii dar tezaurizăm și toate capacele de bere din vremea ei pentru că ar avea, din punct de vedere istoric, aceeași valoare? Oricine are discernămînt e tentat să spună că nu.

Un muzeu poate păstra cîteva exemplare din fiecare obiect îndeplinindu-și astfel rolul de „capsulă a timpului” dar nu păstrează toate obiectele din lume. Există și indivizi care adună TOT dar, atunci cînd sînt depistați, sînt repede internați în spitale de specialitate.

Societățile tradiționale nu se împiedicau, în acest fel, de istorie; nu păstrau orice piatră care se

întîmpla să fie nițel mai veche; istoria era altfel înțeleasă și, într-adevăr, respectată fără să fie nevoie de gesturi patetice sau doar teatrale. Mai mult, dacă le stătea în cale o construcție ce nu le mai era utilă, se dispensau de ea în modul cel mai firesc cu putință folosindu-i, eventual, piatra la ridicarea altor case. Năstrușnica pasiune contemporană pentru lucrul vechi i-ar face pe unii să declare un astfel de gest drept „vandalism”. Pentru cei de atunci era un gest normal. Casele cu adevărat importante erau păstrate cu sfințenie chiar dacă erau supuse unor permanente reconsiderări.

Multe „monumente antice” s-au metamorfozat în „monumente medievale” fără să se rușineze cineva și aceste porniri nu-și aveau originile în „incultură” ci în discernământ și în bunul simț neprefăcut.

Nu poate fi păstrat un „țesut istoric” în absența valorii lui. Cînd e vorba despre un țesut urban aberant, „respectarea” lui devine un moft nerezonabil și singurul mod de operare într-un astfel de spațiu nu poate fi decît unul care îl corectează, care șterge derapajele și introduce ordinea. Într-un țesut urban valoros se operează cu măsură, pentru a nu-l altera ci, mai mult, pentru a-l proteja. De aceea, la începutul unei operațiuni în corpul unei așezări, trebuie stabilit dacă e vorba de un sit valoros sau nu. Faptul că e vechi nu-i conferă automat valoare; și o acnee poate fi mai veche și asta nu-l liniștește și nici nu-l bucură pe purtătorul ei; și așezările trec prin etapa acneei care, ca și la om, se curăță și lasă în urmă un ten frumos; și nu cred că e cineva dornic să o „conserve” ca pe o etapă istorică ce musai trebuie etalată.

O altă idee ce cochetează cu delirul e cea conform căreia atunci cînd este curățat un loc pe

care domnește brambureala trebuie preluată, în noua lucrare, dezordinea „poetică” specifică lui și care tocmai a fost înlăturată. În primul rînd: de cînd dezordinea poate fi specifică unui loc (altul decît haosul)? Apoi: operațiunea urmărește tocmai înlăturarea dezordinii și instaurarea ordinii și nu consolidarea nebuniei.

Dacă o stradă cu „loturi” a fost demolată pe motiv că nu mai era viabilă și urmează să se construiască acolo un volum destinat altor funcțiuni decît cele anterioare sau destinat unui alt mod de viață, ce parte a creierului unui om trebuie să facă scurtcircuit ca să se apuce să tronsoneze noua construcție doar pentru „a aminti de vechea lotizare” falsificînd jenant atît trecutul cît și prezentul? O asemenea abordare poate fi luată la fel de tare în serios ca și copilul care-l indică pe ursulețul de pluș ca vinovat de răsturnarea farfuriei cu mîncare. Cei vechi erau remarcabili pentru sinceritatea gesturilor lor și nu pentru sclifoseli; cum poate cinsti o minciună pe față vremurile sincerității afișate?

Și prea multe case sînt păstrate pentru că vechimea e singura lor calitate. Construcții urîțele cu ancadramente prost făcute, cu proporții oribile, acoperite cu decorații grotești sînt menținute cu o dispereare greu de înțeles. Și în acest caz discernămîntul ar trebui să funcționeze. Dar nu. Sînt conservate case doar pentru simplul fapt că la ușa lor a bătut, în urmă cu mult timp, vreo personalitate; și chiar dacă se dovedește că a bătut din greșeașă, el căutînd altă adresă, casa tot monument se cheamă că e.

Castelașele contemporane cu turnulețe, urmînd această logică, vor deveni și ele „monumente” peste ceva vreme; vechimea le va conferi statutul de „valoare inestimabilă”. Privirile

urmașilor noștri vor fi desfătate de aceste capodopere și de Casa Poporului. În absența criteriilor se va întâmpla, cu siguranță, și asta.

Casele trebuie să aibă viață altfel sînt simple carcase. Astăzi, e drept, ne-am specializat în îmbălsămări și împăieri de cadavre arhitecturale pe care le „parfumăm” frumos ca să nu se simtă duhoarea.

Problema noastră nu trebuie să fie conservarea hoiturilor pentru a avea „mărturii istorice” și „material de studiu” ci păstrarea tradiției, a sistemului de valori, a habitusului, adică, a vieții noastre și a vieții caselor noastre ca o continuare firească a vieții familiei și comunității noastre. O casă care nu mai servește vieții din ea nu mai folosește nimănui. Convertirea ei la funcțiuni pentru care nu a fost făcută nu înseamnă decît fardarea și rujarea mortului. Noi trebuie să încercăm să menținem viața și nu să ne obișnuim să trăim într-o morgă.

Conversiile nu au darul de a ne lămuri de unde venim, care ne sînt rădăcinile și nici nu ne ajută să ne cunoaștem înaintașii. Ele golesc „ambalajele” de conținut și anihilează rolul arhitecturii de martor al vieții. Cum unei păsări împăiate nu i se mai poate studia anatomia nici într-o casă „convertită” nu se mai pot deduce structurile care au generat-o. Prin conversie sînt puse niște ziduri la dispoziția unei funcțiuni care nu are nevoie de ele și între care se chircește incomod.

Conversia este un mariaj de nevoie în care mirii se întreabă: de ce a fost, totuși, nevoie de el?

Transformarea unui spațiu privat (un palat) într-unul public este un tic democratic de un gust îndoielnic care reduce construcția la statutul de obiectiv turistic.

Prizonieratul unei case în altă funcțiune seamănă cu gestul „romantic” și inutil de a păstra flori strivite între paginile cărților.

Mai există încă cetăți care trăiesc și care-și servesc și acum scopul; și în care oamenii vorbesc despre familiile lor care au locuit tot acolo și la fel ca ei. Și în acele cetăți sînt calculatoare, mașini și magazine dar oamenii trăiesc în tradiția moștenită. „Modernizările” și „modernismele” nu le deranjează traiul. Lumea modernă este asimilată de cetate așa cum au fost asimilate și celelalte valuri ale vremurilor; structurile tradiționale nu se pliază pe ele ci le integrează sistemului.

Există, în alte locuri, „cetăți” prezervate ca muzee și clădiri transformate în altceva decît au fost; aceste locuri, din care viața a dispărut, nu pot stîrni decît compasiune. Probabil că din milă, cei vechi luau pietrele din casele părăsite și le aduceau în casele lor.

Continuitatea nu e validată de zidurile cele vechi ci de păstrarea vieții celei vechi. Nobilii își etalau ascendența și onorabilitatea în galeriile cu portretele strămoșilor. Păstrînd casa ei păstrau tradiția familiei și modul ei de viață la fel de importante ca și clădirea însăși. Convertirea casei în altceva (de exemplu: muzeu) ar fi însemnat uciderea ei, dezicerea de tradiție și stingerea familiei.

Convertirea cetăților sau a caselor pare a fi, pentru intelectualul contemporan, un gest normal de prețuire a trecutului. Dar nu e.

De fapt nu e decît „punerea batistei pe țambal”.

DESPRE PROGRESIȘTI ȘI TRADIȚIONALIȘTI

Tradiția este abordată, mai mereu, de pe poziții extreme. Tabăra „progresiștilor” (adică a celor care privesc doar „înainte”, spre viitor sau, mă rog, spre ce consideră ei că înseamnă viitor), tabăra celor lipsiți de „prejudecăți” atacă violent orice racord la tradiție și declară că lumea începe cu ei. Acest grup devine brusc conservator atunci când, după ce au reușit să impună propriul lor sistem, se ridică un nou val și intră în scenă o nouă generație care are ca scop stergerea „operei celor consacrați” vînturînd aceleași slogane și invocînd „progresul”.

„Progresiștii” nu doresc abolirea tradiției ci instaurarea unei „noi tradiții”; o „altă tradiție” respectabilă, o tradiție nășită de ei, ce nu trebuie schimbată și în fața căreia argumentele legate de „progres”, care stătuseră și la baza propriului lor demers, nu mai sînt legitime.

A doua tabără este cea a „tradiționaliștilor” înverșunați sau cea a celor acriți în tradiția fetișizată. Aceștia se lasă ușor identificați prin semne exterioare afișate ostentativ: cojoace ce trăsnesc a oaie (sau a igienă precară), haine eminamente „țărănești” cusute neapărat în casă și spălate la rîu sau măcar cu săpun făcut tot în casă; și ca toți extremiștii, ei își duc consecvența pînă în

prăsele: pijamaua este înlocuită cu un cămeșoi din in aspru dar brodat delicat, mănîncă mămăliga tăiată cu sfoara (ignorînd faptul că porumbul nu e prea tradițional) sau pîine neagră coaptă la țest pe balconul apartamentului de la bloc, gătesc numai „bucate” tradiționale (normal) pe care le consumă din străchini (bineînțelese) din lut, beau numai vin „de țară” (pe care îl numesc „vin curat”); și pentru a se racorda cît mai bine la tradiție, beau toți din aceeași ulcică trecînd-o de la unul la altul cu o naturalețe dezgustătoare; mai mult, se lasă liberă o leneșă picătură de vin să se scurgă din colțul gurii pînă peste urmele de grăsime lăsate de ciolanul tradițional în barbă; stropul de vin este înlăturat, într-un final, printr-o mișcare energică folosind un ștergar din pînză țărănească (normal). Este vorba despre confuzia între tradiție și mitocănie.

Vestimentația și gastronomia au suferit permanente schimbări de-a lungul timpului. Și hainele, și „cărțile de bucate” au suferit permanente revizuiți aliniindu-se fără stînjeneală „modelor”. Nimeni nu s-a gîndit să le înghețe la un moment dat și să refuze violent orice intervenție din exterior. Pînă astăzi. Nu se respectă tradiția în acest mod ci este înghețat artificial un moment ales arbitrar anulîndu-i dreptul natural la mișcare. „Tradiționaliștii”ucid tradiția în numele iubirii lor. „Tradiționaliștii” transformă tradiția într-o mumie afirmînd (și poate crezînd) că astfel o pot menține în viață. „Tradiționaliștii” transformă tradiția într-un exponat împăiat. Societățile tradiționale sănătoase au asimilat noutățile pe care le-au adaptat sistemelor lor de valori și nu invers. Fiind vorba de simple obiecte, simple ustensile menite să le ușureze viața, societățile tradiționale vii nu au făcut caz pe această temă. Doar „gînditorii materialişti” cred că obiectele pot influența morala sau pot avea

un rol determinant asupra sistemului de valori. Iar cei ce se agață ca niște disperați de obiecte, crezînd că în acest fel apără tradiția, se dovedesc tot niște „gînditori materialişti” care găsesc valabilă relația dintre niște lucruri și morala unei societăți.

Obsesia obiectelor vechi este, în esență, tot un cult contemporan al artefactelor și își are originea în aplecarea „romantică” spre „estetica ruinelor”. Coloanele, pietrele, fragmentele din decorație formează în Romantism o scenografie fără legătură cu spațiul din care ele făceau parte cîndva. Fragmentele sînt recompuse într-un colaj cu veleități estetice dar purtînd un mesaj străin celui inițial; e ca și cum s-ar compune un text coerent din cele cîteva cuvinte rămase lizibile pe un manuscris aproape șters; se pot compune, în acest mod, o mulțime de mesaje dar fără să aibă legătură cu cel pierdut. Preluarea obiectelor funcționale și transformarea lor în obiecte cu valoare estetică înseamnă falsificarea tradiției prin înlocuirea ei cu ceea ce credem noi că înseamnă tradiție.

Acești „tradiționaliști”, opuși „progresiștilor” dar la fel de amuzanți, sînt doar utilizatorii unei recuzite căreia îi atribuie valențe pe care aceasta nu le are. Ei seamănă cu personajul principal din filmul „Psycho” care se îngrijește cu sîrg de cadavrul mamei sale pe care tot el a ucis-o.

AVANGARDA

*„Acest copac din fața atelierului meu îmi
este maestru”*

Antoni Gaudi

Avangarda cere rigoare maximă, cere echilibru și gesturi măsurate. Cei ce-i pășesc pe urme își pot permite lejerități (între anumite limite) pe un drum deja croit dar pentru „cei din față”, pentru cei care cercetează un teren virgin pericolul stă pitit la tot pasul iar catastrofele pot fi colosale.

Avangarda cere curaj și experiență. Orice mișcare se cere îndelung chibzuită iar inerțiile sînt cei mai mari dușmani.

Din păcate, se crede că „avangardă” înseamnă hoinăreala brambura și zbenguiala juvenilă sau chiar căderea în gol.

Experimentele celor necopți seamănă cu acea „instalație” formată din două pahare de plastic legate cu o sfoară și căreia copii îi atribuie rolul de „telefon”; unul rudimentar care nu prea funcționează. Pentru un asemenea „experiment reușit” un copil e mîngîiat înțelegător pe creștet dar, dacă e lăudat prea tare și e luat prea în serios, el va umple casa sau chiar cartierul cu sfori. Eventual, va tăia firele de la adevărata rețea telefonică și ne va obliga să răcnim inutil la sforile lui; va înlocui un sistem funcțional cu unul „experimental” dar neviabil.

Un îndemn păgubos este: încercați. „Încercatul” e văzut ca o alternativă a „învățatului”. Nici „învățatul”, nici „încercatul” nu au limite. Diferența constă în faptul că prin „învățare” se produc acumulări calitative iar prin „încercare” se produc doar acumulări cantitative.

„A încerca” înseamnă a bîjbîi după orice și orice pică în mînă e bun. „A încerca” înseamnă că nu există o strategie de căutare, că nu poți fi sigur că ai găsit ce ai căutat (pentru că nu știi ce cauți) ci că, doar, ai găsit ceva. Este acel „ceva” ce vaul căutat? „A încerca” înseamnă a nu ști ce cauți.

Învățarea este un drum pe verticală, capabil să apropie de adevăr, iar încercarea e un proces orizontal și centrifug, care expulzează, fatalmente, în haos.

SORTANGII

„Grija de a-i mulțumi pe oameni ne face să pierdem orice înflorire spirituală.”

Umberto Eco

Baudolino

Omul medieval avea la dispoziție un număr limitat de elemente de vocabular artistic și o infinitate de moduri de a le articula, fără teama că s-ar putea repeta. Fără preocupări în "inventarea" formelor, omul medieval se îngrijea de eleganța și firescul exprimării și se concentra asupra transmiterii mesajului clar, fără înflorituri stilistice sau interpretări.

Omul modern își inventează o infinitate de elemente de vocabular din care, neputându-le utiliza pe toate deodată, trebuie să selecteze doar câteva. Cum să aleagă? Câte? Pe care? Fiecare element este tentant (în felul său); fiecare element are calități dar și defecte. Care sînt cele mai potrivite? Indecizia este regula jocului și infinitatea de cai care i se deschid îl condamnă la imobilism. Va alege omul modern ceva înainte de a uita de ce o face? Oricum, va fi nefericit pentru că nu va ști dacă a făcut cea mai bună alegere. Grăbit, o va lua iar și iar de la capăt încercînd să aleagă mai bine. O trudă nebună.

Aceasta îmi amintește de vremurile în care eram scoși "la acțiunea de sortat cartofi"; ne duceau într-un hangar, ne repartizau în jurul unor grămezi imense de cartofi și ne aratau unde să-i punem pe cei "buni" și unde să-i aruncăm pe cei "răi"; dar nu ne spuneau ce înseamnă "cartofi buni" sau "cartofi răi". Ce criterii să aplicăm? Cartofii mari, care se curățau mai ușor dar erau stafidiți erau mai buni decît cartofii mici care se curățau mai

greu dar erau mai gustoși? Cartofii murdari de pământ dar sănătoși erau mai răi decât cei curați dar stricați?... Fiecare individ avea propriul său sistem de valori, cu ajutorul căruia opera, și rezultau grămezi de "buni" și "răi" neomogene și, mai ales, ușor de confundat. Mai mult, din plictiseală mai și schimbam criteriile de selecție pe parcursul operațiunii apelând la formule aritmetice arbitrare (de exemplu: 3 la buni, 1 la răi) iar dacă distracția se prelungea, treceam la sortarea după proporția de aur (la un cartof rau - 1,618033 cartofi buni).

În absența criteriilor, într-adevar, totul este posibil.

Ros de dilemele sale, omul modern riscă să devină un sortangiu ratat, paralizat lângă grămada lui de opțiuni, buimăcit și tentat să creadă că orice "merge" pentru că se amăgește cu gândul că "nici o alegere nu-i perfectă".

PREFABRICATELE

Pe lângă patima citatelor, care ocupă spații tot mai consistente în discursuri, alt mod de a mina comunicarea este utilizarea „prefabricatelor”.

Nu este vorba de prefabricatele din care sînt alcătuite puzderia de blocuri din orașele noastre ci la ideile preluate cu entuziasm și relivrate ca adevăruri absolute.

În esență, prefabricatul este tot un citat dar al unei idei. Ambalajul cuvintelor este prea puțin important iar sursa nu este nicicînd menționată deoarece ori nu este cunoscută ori se consideră că este vorba de un adevăr vechi decînd lumea.

La televizor, în conferințe docte sau în discuții particulare „prefabricatele” însoțesc implacabil discursul. De cele mai multe ori asistăm la un montaj de „prefabricate” și nu, așa cum ne-am putea aștepta, la un discurs personal. Orice tentativă de a pune sub semnul întrebării „prefabricatul” se izbește de un dispreț nedisimulat al partenerilor de dialog ce maschează imposibilitatea susținerii aserțiunii.

„Prefabricatele” nu sînt judecate; ele sînt preluate. Sînt comode și nu urzică pe nimeni.

Uneori, valoarea „prefabricatului” nu se ridică peste nivelul unei gogomănii; dar este o gogomanie acceptată de toată lumea.

„Prefabricatul” este o proteză a inteligenței. Cu o proteză ici, cu o proteză colo, discursul capătă grația și vioiciunea lui „Robocop”.

CE ESTE ȘI CE NU ESTE EXPERIMENTUL

„(...) nu trebuie să am Gradulul (Graalul n.n.) (...) ci numai să păstrez vie căutarea lui.”

Umberto Eco

Baudolino,

Înainte de a vorbi despre experiment, trebuie să spunem că el este dublat de forme delirante care apar sub titulatura aceluiași acoperamînt și pe care, pentru a le distinge, le vom numi "pseudo-experimente".

Pseudo-experimentul este drumul către invenție, este căutarea hipnotică a noului, este expresia pozitivismului din lexicul căruia împrumută terminologia pe care o vehiculează. Practicanții lui sînt obsedați de inventarea unor forme inedite și geometrii apocaliptice, comportîndu-se că niște demiurgi năuci care formalizează în afăra oricărei noime. Produsele lor sînt condamnate să nu poată depăși calificativul de "interesant". Ele nu pot fi judecate (și nici nu se doresc judecate) prin prisma sistemului de valori consacrat, deoarece autorii se

consideră temerarii exploratori ai unor teritorii virgine unde nu guvernează nici o lege, ci singur Haosul.

Experimentul veritabil lucrează cu predilecție tocmai în teritoriul guvernat de legi și se integrează bucuros sistemului de valori pe care îl respectă, în timp ce pseudo-experimentul poate exista numai în afăra unităților de măsura, proclamandu-se valoros a priori sau după criterii neculturale (ex.: mai mare, mai înalt, mai lung, mai multă sticlă etc.).

Pseudo-experimentul se dorește eroic și expresie a nonconformismului, dar de cele mai multe ori nu-i decît o jalnică scuză pentru eșecuri sau cadrul preferat al "baterii de cîmpi". Pseudo-experimentul este înțeles ca un pas ferm înainte, chiar dacă nimereste în gol! Oricum, el se distinge prin ridicolul în care eșuează. Pseudo-experimentul s-a ivit din întreg cortegiul de apetențe renaștentiste, dar adevărata vogă a cunoscut-o odată cu "revoluția industrială" care s-a încapățînat să echivaleze cantitatea cu calitatea, iar din noutate să-și facă unic tel. Căutarea "noilor frontiere ale tehnicii" s-a răsfîrînt, în mod curios, și asupra spațiului cultural, plafonîndu-l și provocîndu-i dese crize de teribilism. Operele de artă au început să nu mai spună "ceva" ci să spună "altfel" pentru că mai apoi să intre într-o mușenie desăvîrșită. Exhibarea noilor tehnici artistice și a inovațiilor formale nu face altceva decît să încerce suplinirea mesajului unei lucrări reduse la statutul de simplu obiect manufacturat.

Experimentul nu înseamnă țopaiala zglobie acolo unde nu există nimic dar se poate orice, ci observarea atentă a spațiului structurat și relevarea cu mare acuratețe a ordinii care îl guvernează.

Adevăratul experiment este cel practicat de alchimiști: ei nu "scornesc", ci scormonesc.

Experimentul nu se confundă cu avangarda, manifestul ori actul de naștere al unui curent sau al unei tendințe.

Experimentul nu se confundă cu noul și din acest motiv nu riscă să se clasicizeze, însă de multe ori zace sufocat sub maldărul de replici rîncede - produsele celor ce vad în el portița de scăpare din neputința lor. Neexpus eroziunii timpului, invulnerabil în fața modelor și cercetînd zonele fundamentale ale arhitecturii, experimentul nu creează scoală, ci deschide căi care merită explorate.

Din păcate, Uniunea Arhitecților s-a încăpățînat în a ignora experimentul, acceptînd în cadrul bienalei pe care o patronează doar lucrări executate, indiferent de valoarea lor, și refuzînd prezentarea proiectelor "eseu" sau "de sertar" care ar fi putut să ridice nivelul manifestării sau macar să mai înviiereze atmosfera.

Faptul este curios, căci între o casă construită și o casă visată nu se știe niciodată care există cu adevărat. Istoria este plină ochi de case uitate sau care nu au meritat să fie ținute minte, în timp ce lucrări care au marcat mersul arhitecturii nu au fost edificate neapărat; apoi, marile monumente dispărute poate nici n-au existat în afăra legendei lor.

Expunerea experimentului alături de producția curentă de case ar fi putut, e drept, să puna într-o poziție stînjenitoare multe lucrări executate.

Nu ar trebui uitat faptul că valoarea producției de arhitectură este întotdeauna condiționată de calitatea experimentului. Depășirea frustrantelor vremuri ale "adaptărilor de proiecte tip", cînd experimentul era confundat cu desenașele făcute pe ascuns acasă pentru a mai ridica moralul

și respectul de sine și când cei care se aventurau în concursuri erau rari și, mai ales, rău văzuți, se putea face doar prin încurajarea experimentului purificator și nu printr-o disperată campanie de "betonare" a oraselor, gest care nu exprimă altceva decât graba de a arăta că "și noi muncim" dar nu că "și noi gândim". Lipsa căutării fără de care nu se poate ajunge niciunde a făcut să ne izbim la tot pasul de case cu iz de colaj psihedelic.

Și când experiment nu e... ridicați ochii de pe aceste rînduri și priviți: vă va trebui prea mult noroc pentru a putea vedea ceva.

Arareori.

FELURIȚI ARTIȘTI

Un film documentar („Talent și Suferință”), difuzat recent de cel de al doilea canal al TVR, aducea în atenție paradoxurile demenței. Manifestările disconfortabile ale bolii își au originea în degradarea unui lob al creierului; în ciuda acestui neajuns, psihiatri au observat că pacienții atinși de boală capătă abilități „artistice” excepționale. Același fenomen se regăsește în cazul unor autiști care suferă de disfuncții ale aceleiași zone a creierului. Toți acești oameni au o capacitate formidabilă de a reține detaliile și o îndemânare remarcabilă în a le reproduce; în aceste condiții, este evident că se poate vorbi doar despre dezvoltarea unei capacități de a reprezenta și nu a unor „calități artistice”.

Procesul este explicat științific printr-o suspendare a capacității de simplificare a informațiilor avînd ca rezultat reținerea celor mai mici detalii și imposibilitatea ierarhizării lor. Pe de altă parte, medicii văd în procesul de deteriorare a unei zone a creierului îndepărtarea unui „filtru” care împiedica, în cazul unei funcționări normale, exprimarea unei alte părți a creierului sau exacerbarea activității altei zone ca o compensație la încetarea activității în locul afectat.

Ca toate explicațiile științifice, acestea sînt rezonabile și plauzibile dar tributare reflexelor pozitivist-materialiste căci oamenii de știință evită cu pudoare implicațiile transcendente ale cercetărilor lor.

Nichita spunea că poeziile nu sînt ale lui; că îi vin de undeva. Poate acela este locul prin care pătrund în minte poeziile și imaginile și notele și formele pe care noi, mai apoi, le trecem pe hîrtie.

Creierul omului normal este dotat cu o „bătătură” – un obturator al canalului prin care sosesc toate acestea; o „tasare” cauzată de

Cădere (cum sugera domnul Sorin Dumitrescu). În cazul bolnavilor, bătătura-obturatoare este dizolvată permițându-le acestora să-și descopere însușiri spectaculoase, devenind super-performanți. Artiștii veritabili sînt lipsiți de acest filtru (sau au unul foarte permeabil) „din construcție” și, din acest motiv, putem spune ca este perfect îndreptățită afirmația după care „artiștii nu sînt întregi”.

CINE JUDECĂ

*„Nimeni nu s-a gîndit că labirintul și
cartea erau un singur obiect”*

BORGES

Grădina potecilor care se bifurcă

Judecăcățile de valoare și dreptul de a emite judecăți de valoare au fost întotdeauna privite pieziș; totuși, un juriu, fie el și ad-hoc, a putut face aprecieri asupra unei opere de artă atunci cînd cei ce compuneau echipa se bucurau de o oarecare notorietate. Autoritatea unui profesionist nu e contestată (de regulă); poate fi invocată doar o doză acceptabilă de subiectivism. Ca atare: valoarea unei case este stabilită de arhitecți și nu există, din partea celor dotați cu o minimă decență, contestări ale acestui fapt.

Un caz aparte, însă, îl reprezintă clădirile de cult. Este vorba de o zonă în care se produce o interferență de competențe între două grupuri profesionale: arhitecții și teologii. Aici judecătorul obișnuit (breasla arhitecților) este dată la o parte pentru a face loc Judecătorului Suprem. Fiind vorba de despre un obiect destinat Domnului, Lui îi este recunoscută, fără ezitare, și calitatea de Judecător.

Teologii au la dispoziție aparatul specific necesar pentru a presupune aprecierile Domnului asupra unui obiect de arhitectură destinat Lui; din păcate nu și-au cultivat și aparatul necesar unei bune percepții a obiectului de arhitectură. Pe de altă parte, arhitecții dispun de abilitățile specifice

meseriei lor fără să se poată mișca la fel de dezinvolt în aria teologiei. Acestea sînt motivele pentru care se apelează imediat la modele; numai că fiecare grup apelează la alte modele: arhitecții se opresc la acele modele care răspund exigențelor estetice inaccesibile teologilor, în timp ce teologii recurg la modele pe care arhitecții nu le înțeleg și care sînt, de prea multe ori, lipsite de valoare arhitecturală (sau chiar mai rău). Maldărele de exemple, pe care și le oferă cele două grupuri, nu conduc decît la oripilarea reciprocă.

Fiecare grup atribuie unui obiect statutul de model pe baza unor criterii nerecunoscute sau nu în totalitate cunoscute ce celălalt grup; orice criteriu aplicat este mult prea ușor contestabil iar selectarea unui criteriu de evaluare este un proces ușor acuzabil de subiectivism.

Explicațiile care încap într-o singură propoziție (gen: „îmi place”, „e frumos” sau „așa rebuie”) nu pot satisface pe nimeni și nu sînt nimănui de folos. Greșala vine din faptul că teologii încearcă (poate din reflex) aprecierea valorii arhitecturale a unui obiect și nu explică modul în care acesta satisface exigențele teologice. Arhitecții se aventurează mai rar în argumentarea teologică a gesturilor lor și, atunci cînd o fac, eșuează, mai întotdeauna, în zona simplelor referințe culturale; în ambele cazuri discuția se poartă pe terenul imaginii. Obiectele frumoase, cu certe calități estetice, nu sînt automat Biserici; faptul că adevăratul Judecător al acestor construcții ne va cere cîndva socoteală pentru „lucrările” noastre nu are darul de a ne face să privim acest lucru cu detașare.

Fiecare grup ar trebui să urmărească atingerea obiectivelor domeniului său, pe care îl cunoaște mai bine, fără să cedeze tentației de a

face judecăți de valoare în domeniul celorlalți. Poate, cîndva, se va naște o „specie” nouă: cea a făcătorilor de biserici competenți în ale arhitecturii dar și cu solide cunoștințe teologice; sau poate toți arhitecții ar trebui să își cultive o deschidere mai mare către teologie. În așteptarea aceluia moment, colaborarea arhitecților cu slujitorii Bisericii este singura soluție, chiar dacă se bazează pe o profundă neîncredere reciprocă.

Arhitectura implică o doză de raționalism fără de care nu se poate îmagina o construcție; teologul, din fericire, este ferit de o asemenea ispită; și este foarte bine că lucrurile stau în acest fel. Ori, în lipsa unei componente raționale arhitectura nu poate fi înțeleasă, cîntărită și judecată. În același timp, discursul teologic trebuie să înlocuiască discursul cultural propriu arhitectului; și pentru aceasta teologului îi revine grija de a-l proteja pe arhitect.

De cele mai multe ori, discuțiile se concentrează pe aspectele strict formale ale modelării unei biserici și se caută ieșirea din impas prin preluarea „cuvînt cu cuvînt” a unor modele. Se ajunge repede, în acest fel, la copii stîngace ale unor lucrări de referință sau la un colaj aiuristic din fragmente culese fără discernămint din cele mai curioase locuri. Nu problemele formale stau la baza crizei; necazul vine din confuzia între cult și cultură; se obțin produse cu certe valori culturale fără să fie spații de cult.

Atît clerul cît și arhitecții caută și vehiculează modele fizice; dar nu acesta pare să fie palierul în care se găsesc modelele.

Modelul cetății este Ierusalimul Ceresc (cetatea fiind proiecția lui pe pămînt); Biserica este tot proiecția Ierusalimului Ceresc și acesta trebuie să-i fie model și nu o altă biserică, o altă proiecție, o

altă întrupare a lui care are ca unic ascendent faptul că a fost zidită mai devreme.

Arhitecții, de prea multe ori, nu caută moduri de articulare a elementelor de vocabular arhitectural ci purced la simpla „stilizare” formală a volumelor dintr-o bibliotecă de date eclectică. Mai mult, vocabularul comun al arhitecturii a fost extins asupra construcțiilor de cult dintr-o pornire intelectuală și „democratică” greu de înțeles dar mai ales greu de acceptat. „Altundeva”-ul pe care trebuia să-l reprezinte o biserică a fost înlocuit cu „la fel” așa cum s-a tot întâmplat din ghidușa „renaștere” încoace.

Și tentativele de a „traduce” discursul teologic în forme, prin inventarea unui vocabular arhitectural artificial, este sortit eșecului; un mesaj vehiculat de un limbaj nu poate fi mutat pe un altul așa cum nici un roman nu poate fi transformat într-un film fără a-l rescrie complet în limbajul cinematografic; de altfel, încercările de a „povesti” o carte prin film au eșuat lamentabil atunci când s-a eliminat esența operei literare – mesajul – și totul a fost redus la o simplă narațiune; „ecranizarea” reală înseamnă reenunțarea mesajului într-un alt limbaj. O biserică înseamnă o scriere a mesajului teologic în limbajul arhitecturii; biserica este chiar parte a mesajului și ea trebuie să-și recapete rolul și locul. Biserica este o icoană a Ierusalimului Ceresc.

O „RENAȘTERE”

„a îndeplini dorința unui om e ca și cum ai pune un revolver în mîna unui cimpanzeu”

replica unui „djin” din serialul „Dosarele X” – episodul 161

Sintagma “evul mediu întunecat” este mai degrabă un tic verbal ridicat la rang de judecată de valoare decît un adevăr. La o mai atentă cercetare a perioadei se naște întrebarea: de ce întunecat? Formula a fost lasată cu oarecare lejeritate, probabil, pentru a creea un “background” favorabil renașterii considerată luminoasă - o explozie a minții umane scăpată dintr-un corset mistic medieval (sau de sub control) - după principiul conform căruia albul strălucește mai abtîr dacă e alăturat negrului.

Mugurii științelor ofereau o altă perspectivă asupra cunoașterii: o investiga ie “pe propriile picioare” scăpată de tutela dogmei devenită, cu această ocazie, o povară deranjantă. Vechile “arte”, ca alchimia sau heraldica, își proclamă și ele autonomia, grăbindu-se să formuleze propriile modele și grăbindu-și dispari ia. Artele plastice, la r ndul lor, rătăcesc drumul și, după o haltă printre zeii p g ni, se emancipează lu ndu-și în m ini fr iele destinului dar fără să remarce că la capătul celălalt al h turilor nu se găsește nici un cal.

Tendin ele renașcentiste și-au făcut repede loc în arhitectură: dacă până atunci vocabularul arhitectural utilizat la edificarea bisericilor era diferit de cel asociat locuirii, utiliz nd și mijloace tehnice diferite, renașterea le unifică fără remușcări; o travee din fa ada unei biserici putea lua locul oric nd uneia de la un palat; uneori doar o cupolă mai făcea diferen a dar nici aceasta nu era un semn sigur. Sloganul zilei: versatilitate și ambiguitate!

Mi s-a  nt mplat, în Italia, să trec pe l ng  o biserică, pe care o căutam, fără să o bag în seamă.  n frontul de clădiri ea nu-și semnaliza prezen a dec t prin elemente discrete nedifer nd mult de

veuna dintre locuințele de pe acea stradă: frontonul, ancadramentele, golurile, proporțiile erau cele domestice; o casă, poate mai somptuoasă sau mai puțin somptuoasă, ca oricare alta dar nu o Casă a Domnului. Diferența necesară ar trebui să provină din mesajul pe care îl poartă fiecare tip de edificiu; locuirea e plasată de partea materială a lumii iar biserica e plasată de partea spirituală a ei.

Chiar și monumentul ajunge un fel de casă sau un fel de element decorativ oarecare lipit de o casă sau extras dintr-o casă.

Renașterea a așezat pe temelii laice mai totul: artele, cunoașterea, meseriile; și a încercat să pună pe temelii laice pînă și biserica.

Cu ochii pe formele antichității, pe care le citează într-o veselie, renașterea nu vede lumea care le-a generat și care avea nevoie de ele. Renașterea transplantează un organ într-un trup nou care, neavînd nevoie de el, îl tratează strict ca pe un element decorativ. Năvala formelor antichității, a cărților sau a „miturilor” nu a fost dublată și de asimilarea spiritului antic și, în acest fel, melanjul între cele două lumi rămîne unul superficial.

Altfel, arhitectura renașterii se retrage din transcendent.

Renașterea a funcționat ca un tapet lipit otova peste toată cetatea uniformizîndu-i construcțiile. Se ajunge la o nediferențiere a lumii materiale de cea spirituală făcîndu-le tot una dar nici una.

În antichitate, lumea pe care ziceau că o învie, nu se întîmpla așa ceva; construcția templului era solemnă și, chiar dacă existau elemente de vocabular comune cu cele ale locuinței, discursul arhitectural nu lăsa loc ambiguității.

Renașterea nu a fost, cîtuși de puțin, respectoasă cu iubita (în declarații) antichitate transformînd vechile credințe în mituri (biete povestioare puțin credibile) bune ca pretexte pentru serbări galante.

...nimeni nu trebuie să fie perfect...

Decăderea zeilor antici s-a datorat umanizării lor; chiar dacă erau nemuritori și mai puternici, ei își relevau slăbiciuni cît se poate de omenești; Zeii erau niște oameni măriți la scară și nu divinități; ei nu acționau în virtutea unui sistem de valori întru totul respectabil și aplicabil într-o manieră riguroasă. Zeii nu ofereau modele numai în cele bune dar și în cele rele: unii dintre ei patronau viciile. Zeii nu erau judecători inflexibili ci jucători activi pe scena vieții.

Zeii antici constituiau o echipă foarte convenabilă și se putea încerca repropunerea ei ca alternativă la Creștinismul mai puțin lax (deși partida mai fusese pierdută o dată). Și dacă Renașterea nu a reușit să învie pleiada vechilor Zei, a repus, totuși, omul în centrul atenției.

Omul renașcentist – omul universal era un om diluat sau, altfel zis, “un om bun la toate”.

Omul renașcentist era un individ cu atît de multe preocupări încît nu avea cum să facă ceva temeinic; multe personaje din “benzile desenate” contemporane îl au ca model.

Centrarea atenției pe om înseamnă, mai repede, o focalizare pe performanțele omului ca în cazul unui arc de ceas, dislocat din mecanism, căruia i se laudă performanțele dar, nefiind la locul lui, nu folosește la nimic. Și omul este dislocat și plasat în centrul unui univers altul decît cel real.

Omul renașcentist e prea ocupat să afle cît mai multe ca să mai aibă timp să și digere

informația, să și gândească. Și atunci, citează non-stop devenind un abil compilator de prefabricate de gândire semănând cu "hard-disk-ul" unui calculator umplut cu prea multă informație ca să mai lase loc și pentru funcționare programelor complexe și, din acest motiv, poate rula doar programele simple de editare.

Pentru omul renașcentist autonom nu există ADEVĂR ci doar o suită de dileme sfîșietoare ca semne (dacă nu cumva stigmat) ale nou inventatului intelectual. Renașterea a aruncat sămînța îndoielii și a relativizat valorile.

...lumea ca un galantar...

Autonomizarea omului a angrenat dispariția semnificației lucrurilor prin implozia acestora și exhibarea obiectelor descărcate de orice alt ceva decît funcția lor utilitară.

Mulțimea inovațiilor, concretizate în obiecte nemaivăzute, nu s-a constituit într-un sistem, așa cum era în lumea medievală - o lume în care fiecare lucru își avea locul și rolul său; și, mai ales, semnificația sa. Lucrurile au devenit autonome descriindu-și propriile trasee care se intersectau și nu se coordonau cu ale altora; coliziunile dintre ele erau imprevizibile cum le erau și căile. Această mișcare este cunoscută în fizică sub numele de „entropie”. Astfel, nici autonomia obiectelor, nici autonomia omului nu pot reprezenta semne ale „progresului”; ci o alunecare spre o lume destructurată, tot mai destructurată, o lume a indeciziei.

Oamenii și obiectele, în lumea medievală, aveau statutul lor ce nu putea fi încălcat fără consecințe grave. Lucrurile și oamenii se supuneau ordinii universale. Autonomizarea lucrurilor a însemnat nerecunoașterea (sau necunoașterea) ordinii universale și, prin izolarea lor, se contesta

valabilitatea legăturilor dintre ele; obiectele nu mai participă la planul universal și capătă propria lor „foaie de parcurs” devenind scopuri în sine; iar omul, luându-se pe sine ca model, se scufundă într-un narcisism depresiv.

Renașterea înseamnă, totuși, o ruptură și, chiar dacă ea s-a dorit eminamente “pozitivă”, o ruptură nu e un eveniment fericit, nici măcar în cazul istoriei, fiind, în esență, un accident care lasă în urma sa sechele.

Fericită ar fi putut fi continuitatea.

...fiecare cu dreptatea lui...

Orice vajnic avocat al valorilor renaștentiste (am numit aici un intelectual) sare ca ars în apărarea acestei perioade de „înflorire”. Va face șanț pe tema epocalelor descoperiri și va ajunge, cu siguranță, la chestiunea pământului ca centru al lumii; îi va blama pe susținătorii geocentrismului „ridicol” și va lăcrima patetic în amintirea celor care au pățit deoarece suțineau altceva.

Numai că nimeni nu contestă modelul astronomic și nici poziția centrală a Soarelui în sistemul nostru. Acesta e un palier cu Soarele în mijloc. Pe alt palier, superior, se află galaxia în miezul căreia se află o gaură neagră sau o aglomerare de materie cosmică sau altceva (aici nimeni nu bagă mîna în foc). Pe un plan și mai sus sînt plasate galaxiile care gravitează, la rîndul lor, în jurul unui centru (de data asta) neclar rău de tot.

Așa cum Soarele reprezintă un Centru pe unul dintre paliere, și Pământul este un Centru pentru un palier inferior și, mai jos, un oraș este Centrul unui teritoriu iar, și mai jos, Biserica este Centrul unui oraș. Putem spune că Biserica nu poate fi centrul unui oraș pentru că Soarele este centrul sistemului tutelat de el? Ce legătură are una

cu alta? Putem spune că gaura aceea neagră nu poate fi centrul galaxiei pentru că Soarele este și el un centru pentru niște planete? Nici aici nu văd vreo legătură. Atunci de ce se compara Soarele cu Pământul?

Cînd medievalii puneau Pământul în centrul lumii, ei se refereau la un palier în care Pământul chiar asta reprezenta iar celelalte corpuri cerești erau recunoscute ca aparținînd altui palier. Astronomii renascentiști puneau la punct un model bun pentru alt palier. Toată lumea avea dreptate dar e clar că vorbeau despre lucruri diferite deoarece renascentistul nu înțelegea modelul vertical al medievalului (sau nu voia să înțeleagă) – modelul transcendent.

Modelul universului, prezent în Biblie și promovat de Biserică, cel transcedental, este o succesiune de planuri, dispuse pe verticală, străpunse de axul lumii ca unic ordonator. Copernic face o contraofertă: un singur palier (ignorînd sau chiar contestînd existența celorlalte) – doar sistemul solar.

...îndeplinirea dorinței...

Nemulțumirea pentru modul în care merg vremurile s-a manifestat întotdeauna în două moduri aparent (și doar aparent) diferite: (1) proiectarea unei lumi ideale din care au fost șterse sursele nemulțumirilor, structurată atît de bine încît nu mai poate genera alte neajunsuri și (2) evocarea unui timp trecut idealizat

Renașterea s-a privit pe sine ca o evadare dintr-un ev pe care l-a numit întunecat; din acest motiv nu era loc de regrete după o lume contestată și toate privirile erau ațintite spre viitor. Tema „Cetății ideale”, devenită obsesivă, este mărturia

decepțiilor generate de un prezent în care nu se regăseau aspirațiile de la începutul drumului.

„Cetatea ideală” nu era o căutare a unei formule fizice de rezolvare a unor funcțiuni sau a unor modalități eficiente de apărare; „Cetatea ideală” însemna o incursiune a celui ce o gîndea în intimitatea comunităților. În parte, rezultatele acestor experiențe au fost materializate și au devenit sisteme revoluționare (fie că era vorba de fortificații, fie că era vorba de utilitățile cetății) dar ele nu prin acestea au rămas valabile ci prin căutarea definirii comunității.

„Cetățile ideale” nu sînt produsele unei Renașteri avangardiste, ale unei gîndiri progresiste ci dezvăluie nostalgii medievale, căutări ale „paradisului medieval pierdut”.

„Cetățile ideale” vorbesc despre nemulțumirea față de modelul contemporan lor pe care încearcă să-l repare apelînd la modelul medieval. Mai mult, ele sînt modele pregătite ca, după o apocalipsă așteptată și care urmează să șteargă răul din lume, să devină un instrument cu ajutorul căruia ordinea să fie reinstaurată. O „cetate ideeală” nu e proiectată pentru lumea în care a fost gîndită ci pentru cea dreaptă ce va urma.

Și după o asemenea renaștere se cere o resuscitare.

DESPRE PICTURA EXTERIOARĂ A BISERICILOR (ATUNCI CÎND NU E)

Inexistența iconografiei exterioare obligă la formalizări ale mesajului prin mijloace strict arhitecturale. Din păcate de aici se ajunge mult prea ușor la formalism sau, mai rău, la trasee paralele ale volumului și spațiului interior, coaja nesimțindu-se deloc datoră să urmeze structurile simbolice ale cavității. Uneori volumul interpretează o cu totul altă partitură decît cea firească, rezervată bisericilor.

Folosirea exclusivă a vocabularului și mijloacelor arhitecturale deschide calea unor libertăți inacceptabile în virtutea cărora arhitectul nu mai edifică o biserică ci își exhibă un punct de vedere personal și discutabil asupra acestui „program”.

Iconografia exterioară obligă la o abordare arhitecturală riguroasă dar teribil de „modernă” (ne referim la modernismul care redescoperă valorile tradiționale și nu la nenumăratele sminteli contemporane „eliberate de prejudecăți”). Evidențierea volumelor care trebuie să susțină un mesaj și exprimarea sinceră a semnificației fiecărui spațiu în parte sînt obsesii ale arhitecturii zilelor noastre resuscitate după trista și întunecata perioadă numită (impropriu sau ironic) „renaștere”.

Absența iconografiei nu scuză lejeritatea abordării compoziției volumetrice; vocabularul arhitectural trebuie să suplinească lipsa iconografiei dar să nu transforme Biserica într-o colecție eclectică de profile și ocnite, fără rost și fără haz, care nu poate dovedi decât o crasă necunoaștere a vocabularului arhitectural elementar.

PICTURA

„(...)m-am gândit la acest labirint pierdut; mi l-am închipuit inviolabil și perfect pe vârful sacru al unui munte, mi l-am închipuit nesfârșit (...). M-am gândit la un labirint al labirinturilor, la un labirint șerpuitor, care cuprinde trecutul și viitorul și care implică, într-un anumit fel, prezența astrelor.”

BORGES

Grădina potecilor care se bifurcă

Dintr-un punct al istoriei încolo, accentul pus de arta plastică pe reprezentare în defavoarea semnificării și pe imagine în defavoarea mesajului a făcut ca ele să fie confundate cu simple „poze” executate manual diminuându-și rolul de mijloc de exprimare și vehicol al mesajului.

Oamenii pictați puteau fi ușor recunoscuți pe stradă iar clienții insistau asupra fidelității portretului (în care și bogăția veșmintelor trebuia atent reprodusă); singurele abateri tolerate erau legate de înfrumusețarea (discretă) și (eventual) întinerirea comanditarului. Pictura trebuia să fie flatantă și dincolo de imagine putea să transpară doar dârzenia, vitejia sau onorabilitatea.

Toate acestea au deturnat sensul desenului, al picturii sau al sculpturii într-o direcție mercantilă; iar adevăratul rost al lor a fost dat uitării.

Pentru ochiul dezobişnuit de lectura imaginilor, sau obişnit doar cu „scanarea” imaginilor (dar fără „procesarea” lor), lucruri evidente pentru cei vechi, simple și înțelese imediat de ei, devin astăzi adevărate coduri indescifrabile care cer studiul cu ajutorul calculatoarelor. Interpretarea „fotografică” a unor imagini și lipsa exercițiului simbolic conduc la lecturi aberante ale „izvoarelor istorice”. Astfel, atunci când personajele importante erau reprezentate, în multe culturi, la o scară mai mare față de însoțitorii lor, unii s-au grăbit să emită teorii conform cărora omenirea ar fi fost condusă, multă vreme, de „giganți” și caută alte surse capabile să le susțină punctul de vedere.

În vremuri mult mai recente (și triste) dictatorii se doreau, la rîndul lor, reprezentați mai voinici decît erau. Întîmplarea (poate) face ca mai toți să fi fost minioni (psihanaliștii au o teorie în acest sens) dar în picturi apăreau ca ditamai găliganii. Mai mult, chiar și fotografiile erau truate pentru ca ei să pară impozanți.

Dar dacă gramatica desenului (din vremurile vechi) introducea schimbarea de scară ca pe un procedeu necesar clareii recepții a mesajului, în cazurile recente trucările imaginii sînt făcute cu

grijă de falsificator pentru a crea o realitate mincinoasă.

Secretul perspectivei, atât de iubită într-o vreme, nu le putea fi de nepătruns medievalilor; doar că ei nu aveau nevoie de ea fiind un mod de îngustare a vederii și nu percepție corectă, așa cum se dorea. Ei nu aveau de gând să înregistreze imagini pe care să le transmită, peste timp, urmașilor. De ce să picteze oameni ca cei ce vor putea fi văzuți și altădată? De ce să picteze un peisaj pe care un om din viitor îl va putea vedea și singur aruncînd o privire afară? De ce era atât de important cum arăta un om sau cum se potriveau copacii de la orizont încît toate acestea să fie înghețate și privite la nesfîrșit în viitor?

Medievalul dorea să nu fie uitat mesajul. Medievalul privea peste pericolele presărate în timp și voia ca mesajul să-și păstreze acuitatea.

Medievalul nu era un desenator naiv. Medievalul era un simplu „caligraf” al adevărului pe care îl copia cu fidelitate încercînd să nu-l știrbească din neatenție ori din nepricepere.

Perspectiva ascunde locuri, ascunde lucruri, ascunde intenții. Perspectiva renascentistă reprezintă modul în care omul percepe lumea; medievalul, ca și orice copil, va desena gura paharului rotundă, căci așa este ea, și nu ovală, cum o vedem din foarte multe unghiuri.

Casele și orașele din desenele medievalului își răsfirau zidurile vrînd să nu lase neștiut vreun ungher așa cum nu poate exista ungher tainic în Ierusalimul Ceresc.

Este vehiculată teza (în mediile intelectuale) conform căreia medievalul „întoarce perspectiva” pentru ca, prin acest artificiu, să semnalizeze întoarcerea lumii către om sau protecția divină. Această speculație se demontează singură trădînd

omul modern obișnuit să atribuie modul său de gândire medievalului.

A spune că pictorul medieval „întoarce perspectiva” înseamnă că presupunem o preocupare a zugravului pentru această metodă de reprezentare și, apoi, face un pas mai departe producând o subtilă răsturnare a perspectivei; ori, pe zugrav nu-l preocupa acest artificiu formal; medievalul nu avea asemenea angose; pe el îl preocupa corectitudinea teologică a reprezentării și nu-i trecea prin cap să transforme tehnica picturală în scop în sine. El picta ce există și nu cum percepe.

Medievalul nu picta lumea noastră ci zugrăvea Lumea în care vom păși.

Zugrăveala era „textura” zidului și avea semnificație doar împreună cu el. Nici un zid chior, nici o pictură mutabilă nu aveau sens. Doar binomul zugrăveală-zid avea puterea de a defini un spațiu semnificant.

Recent, pictorul Sorin Dumitrescu a realizat o versiune tridimensională a mîinii Arhanghelului Gabriel. Temerara întreprindere s-a materializat într-o sculptură monumentală excepțională din punct de vedere artistic. Sorin Dumitrescu a vrut să vadă, și să ne arate și nouă, mîna Arhanghelului și din alte unghiuri decît cel cunoscut din icoana lui Rubliov; s-o vedem și din spate; să ne putem învîrți în jurul ei și s-o cunoaștem întru-totul. Din orișice punct o privim este o compoziție excepțională.

Mă întreb doar: și dacă atunci cînd ne vom întîlni cu Arhanghelul Gabriel, și ne vom învîrți în jurul său, și oricît ne-am fîtîi într-o parte și-n alta, vom avea surpriza de a constata că îi vedem mîna numai din față?

Ca în icoană.

Și dacă oricît am da roată Sfinților nu-i vom vedea decît stînd cu fața la noi?

Ca în icoane.

ARHITECTURA BISERICILOR MOLDOVENEȘTI NU E GOTICĂ

Limbajul arhitecturii gotice este argotic și cere o oarecare pregătire pentru a putea fi folosit sau înțeles; mesajul este disimulat cu ajutorul elementelor decorative și încifrat în geometria subtilă a volumelor și a spațiului.

Arhitectura Bisericilor moldovenești din vremea lui Ștefan și, mai ales, din vremea lui Rareș, căreia i se atribuie valențe „gotice”, vine dintr-o altă direcție și parcurge o cale cu totul diferită. Mesajul său explicit și accesibil în cadrul unui discurs apăsător se plasează în altă parte față de esența arhitecturii gotice.

Goticul se dispensează de figurativ plonjînd spectaculos într-un abstract pur în timp ce arhitectura moldovenească este narativă.

Goticul occidental și arhitectura bisericilor moldovenești sînt două moduri de manifestare distincte ce pornesc dintr-un trunchi comun. Atașarea arhitecturii moldovenești la cea gotică e nedreaptă și abuzivă; corectă ar fi luarea lor în considerație ca ramuri cu importanță egală ale aceluiași trunchi. Diferența de plasare în timp îi pot arunca în confuzie pe sclavii diacronismului îndemnîndu-i să creadă că goticul a fost „importat” și „implementat” în arhitectura moldovenească. Mai firesc ar fi să ne gîndim, mai întîi, la surse sau condiții comune sau similare care au îmbrăcat forme de exprimare apropiate. Plasarea la diferență

atît de mare în timp poate fi un argument puternic împotriva unei filiații între gotic și arhitectura bisericilor moldovenești.

Cînd Balș definea arhitectura din vremea lui Rareș ca „a lucra bizantin cu mîini gotice” nu înseamnă că devoala un adevăr pe care numai el îl știa ci că exprima un punct de vedere în cuvinte bine alese. Mulți nici măcar nu au înțeles mare lucru din aceste cuvinte atîta vreme cît cred că Balș se referea la „mîna de lucru” poloneză (catolică – deci gotică) angajată să înalțe aceste construcții. Balș vorbește despre „habitusul” gotic. Ori, similitudinile între cele două arhitecturi își au rădăcinile doar în „habitusurile” similare plasate în locuri diferite la o distanță mare în timp.

Goticul înseamnă o tehnologie avangardistă, costisitoare și cronofagă în timp ce arhitectura moldovenească e remarcabilă prin avangardismul său conceptual; ambele au căutat soluția ideeaală pentru lăcașul de cult dar în occident a fost aleasă calea extravertită în timp ce în spațiul nostru a fost păstrată calea introvertită.

DESPRE SCARA LUCRURILOR

„(...) am fost crescut de mic într-o grădină simetrică din Hai Fen (...) în strada tăcută și pustie mă simțeam foarte vulnerabil.”

BORGES

Grădina potecilor care se bifurcă

Există un raport direct între dimensiunile unei așezări și cele ale obiectelor care o mobilează, mai ales atunci când vorbim despre acele construcții defintorii pentru centrul cu cele două componente ale sale: autoritatea civilă și autoritatea spirituală.

Dimensiunile Bisericii depind de mărimea așezării și acest fapt nu se datorează, în primul rînd, numărului de credincioși care pot încăpea în ea ci se referă la „conul protector” generat de ea și care fixează hotarele locuibilului.

Dar totul are o limită.

Dacă vom expanda Bisericile pentru a susține orașele tot mai mari, ce se va întîmpla atunci când orașele vor umple un continent?

Nu contestarea mărimii construcțiilor e o grijă decentă ci atacarea umflării peste măsură a urbei.

Singurul element din peisaj care nu-și schimbă dimensiunile, care nu-și poate schimba dimensiunile, este omul; dar mărirea dimensiunilor orașelor și a clădirilor duce la slăbirea și, pînă la capăt, la sacrificarea relațiilor interumane.

Spargerea unei structuri în sub-unități administrative nu este o soluție căci aceasta înseamnă un sub-palier nefuncțional și fragil atîrnat tot de gîtul palierului de referință, care trebuie să se dovedească în stare să susțină tot spațiul.

Chiar dacă Biserițele „de cartier” vor suplini, în parte, nevoile locale, nevoia de reprezentativitate va pica tot în cîrca unei Catedrale, iar dimensiunile ei vor fi aceleași și atunci cînd „suportă” singură tot teritoriul, și atunci cînd are ajutorul unor Biserici subordonate.

Și în cazul primăriilor situația stă la fel: primăriile de arondisment nu ușurează foarte mult povara unei primării generale, ci doar creează această iluzie.

Scara viitoare Catedrale Patriarhale nu este exagerată fiind în acord cu locul și actuala scară a Bucureștiului; dacă cineva are ceva de reproșat, poate s-o facă doar la adresa orașului care se lățește într-una.

La un concert de cameră (ținut, după cum îi este numele, într-o cameră) calitatea audiției depinde doar de calitățile acustice naturale ale respectivului spațiu; același lucru făcut într-o sală de sport sau într-o piață publică necesită sisteme de amplificare serioase. Nu putem cere unei Biserițe să fie reprezentativă pentru un ditamai orașul, cum nu putem avea pretenția de la o soprană să răcnească frumos și atît de tare încît să fie auzită bine pe un stadion.

Raportînd Catedrala la situl în care va fi amplasată, putem să avem probleme cu scara ei dar adevăratul sit în care, de fapt, e amplasată este TOT ORAȘUL și nu cele cîteva străduțe care o mărginesc.

Pe de altă parte, există și referirea obsedantă la relația între un om și o biserică și se susține cu insistență că „specificul românesc” constă în scara mică a construcției care ar ține cont de scara umană. Problema este enunțată complet greșit căci o Biserică se află în relație cu o Comunitate și nu cu un individ; dimensionarea Bisericii se face după mărimea comunității și nu a unui om. Biserica este, și trebuie să fie, pe măsura comunității ei.

MONUMENTUL

„(...) formele de cult, în secolul trecut, s-au transformat în cultul formelor, celebrînd ritul fără ritual al adevărului artistic.”

Luis Fernandez-Galiano

Epoca monumentelor s-a cam stins și nu din cauza unor presupuse lipsuri materiale, cum am putea crede la o judecată pripită, ci din cauza pierderii importanței lor pentru cetate și comunitatea ei.

Monumentele marcau fapte glorioase sau erau închinare unor personaje acoperite de glorie; reprezentau mărturia ascendenței respectabile a unei comunități; erau fala, reperele și motivația comunității. Monumentele sînt medalii aninate pe pieptul cetății, sînt corespondentele galeriilor cu portretele înaintașilor din casele nobiliare.

Din Renaștere monumentul devine o alternativă a Bisericii; o propunere de mistică-alternativă, o formă novatoare de cult al strămoșilor cu sau fără strămoși. Cochetarea cu un pozitivism cu grimase mitologice a făcut ca monumentele, ca și ambițiile, de inspirație antică să conducă la formulări alegorice concomitent cu eclipsarea valorii transcendente a monumentului.

Apoi, pierderea sentimentului apartenenței la comunitate, fluidizarea comunităților, starea de provizorat copleșitor conduc la dispariția apetenței pentru un obiect (monumentul) care nu poate aparține unei populații cu geometrie variabilă.

În Transilvania, dar și în alte locuri, interesul pentru monument este activat și menținut activ de competiția între diversele comunități ce coabitează acolo căci monumentele sînt borne ale continuității promovînd modele și sisteme de valori - o formă de „cult al strămoșilor” civil și instituționalizat. Pentru vizitatori ele au funcție de „carte de vizită” care impune respect sau teamă (după caz).

Vremurile noastre aruncă pe piață un produs nou: „monumentul virtual” sau „monumentul pe web”.

Oamenii nu mai sînt legați de un spațiu geografic – de un loc. Astfel, nici comunitățile (cu componente în permanentă schimbare) nu-și mai asociază trăsătura geografică și se structurează în jurul unor criterii și nu a unui sistem de valori. Comunitatea tradițională avea ca fundament binomul sistem de valori-spațiu geografic clar delimitat. Astăzi întâlnim comunități bazate pe pretexte din cele mai curioase: echipe de fotbal sau vedete (fan-cluburi), gusturi artistice sau gusturi culinare, vîrstă sau orientări sexuale. Pretenția ca o comunitate să ocupe un spațiu este ignorată sau considerată nocivă. Așa cum un om nu poate avea pretenția ființării în afara binomului „material-spiritual”, tot așa nici comunitatea nu poate exista doar în „plan spiritual”. De fapt structurile contemporane menționate își atribuie abuziv calitatea de comunitate.

„Monumentul virtual” marchează trăsăturile acestor timpuri: comunitățile dispar în absența asocierii cu un loc fizic și sînt înlocuite de pseudo-comunități construite pe varii principii mai mult sau mai puțin laxe dar nu neapărat pe fundamentul unui sistem de valori; „site”-ul poate deveni, în aceste condiții, un loc de întîlnire al unei astfel de „comunități” ce poate fi accesat de oriunde dar este plasat niciunde.

Monumentul de pe internet este un simptom al „inplasării” geografice a omului modern (sau post-modern), a disjunției între individ și locul fizic. O nevoie cumplită de comunitate face să apară grupuri în spațiul virtual (binecunoscutele „chat”-uri) ignorîndu-se cu bună știință un ingredient: apropierea fizică; anonimatul oferit de acest mediu și posibilitatea falsificării identității au consecințe care au devenit noi subiecte de studiu pentru sociologi, psihologi sau psihiatri.

Nici comunitățile, nici monumentele (care prin definiție aparțin unei comunități) nu se pot lipsi de dimensiunea lor fizică; decorporalizarea lor transformă comunitatea în „chat” (grup bîrfitor) iar monumentul în „site”.

O cetate nouă nu are monumente deoarece ele înseamnă istorie. Primul monument poate fi unul dedicat întemeierii, întemeietorilor ori legendelor întemeierii. Din acest motiv o cetate nouă este vulnerabilă; ea nu a fost încercată și nu i se cunoaște potențialul; cetățenii își caută sprijin în viitor dovedind o mare deschidere către inovații și experimente de tot felul; dar nu știu să existe monumente dedicate viitorului. Cetățile tinere sînt vioaie și entuziaste; obțin ușor succese și intră repede într-o perioadă de înflorire economică și culturală; devenind poli de referință cetatea se „clasicizează”, începe să manifeste tendințe conservatoare și se înalță monumente care să-i marcheze izbînzile. Din păcate, multe dintre ele eșuează într-un conservatorism precoce.

Un bun exemplu îl constituie orașele americane unde sînt considerate „antichități” construcții și artefacte nu mai vechi de un veac. Și dacă pionierii americani se arătau inventivi și lipsiți de prejudecăți, urmașii lor se manifestă ca furibunzi apărători ai „relicvelor” atît de recente.

Monumentul este borna necesară de pe parcursul istoric al comunității și semnul conștiinței continuității ei dar, în cazul conservatorismului excesiv, monumentul poate deveni un simptom al anchilozei ce cuprinde structurile cetății.

Monumentele dedicate eroilor au o particularitate: pe eroi nu-i invidiază nimeni; statutul de erou este dobîndit cu ocazia trecerii unui prag pînă la care mulți sînt dispuși să-l conducă pe viitorul erou dar nimeni nu vrea să treacă „dincolo”

odată cu el; și pentru a-și cere scuze cei vii îi fac un monument celui dispărut.

Monumentul poartă în sine și o sămânță de vinovăție. Monumentul dedicat unei victorii omite, de cele mai multe ori, să amintească și faptul că ea a fost obținută în defavoarea „cuiva” înlocuindu-l cu „ceva”; astfel, vom avea victorii asupra „răului”, asupra „cotropitorilor”, asupra „hoardelor”, asupra „dictaturii” dar nu asupra unor oameni, fie ei niște răi care veneau în hoarde pentru a cotropi și pentru a impune un regim dictatorial. Învinsul este depersonalizat iar luptele par să se fi dus doar în planul ideilor. Bineînțeles că nu pot exista monumente care să marcheze victoria „răului” asupra „binelui” (decît dacă ar fi făcute de niște dilii); învingătorii sînt întotdeauna din echipa „binelui” care a eradicat „răul” din lume. Tragediile iscate de ambele părți sînt scuzate de scopurile nobile urmărite care nu puteau fi atinse fără „pierderi colaterale”.

Noi, românii, prin ascendența noastră atipică, fiind rezultatul fuzionării „învingătorilor” cu „învinșii”, nu ne putem împărți părinții în „buni” și „răi”; așa că, cele două tabere de demult erau formate din „buni”, pe de-o parte, și „buni”, pe de altă parte. Rezultă că „bunii” daci au avut mici neînțelegeri cu „bunii” romani și din hîrjoana lor au apărut un brav popor; înțeleptul conducător dac a încheiat o remiză cu înțeleptul conducător roman fapt ilustrat și pe monumentele închinat amicitiei lor. Și uite așa, războaiele daco-romane par, mai degrabă, probe din programul olimpiadelor antice la sfîrșitul cărora „învingătorii” și „învinșii” nu mai conțineau în a se flata reciproc.

Modul nostru de abordare a acestui subiect nu are legătură cu imparțialitatea rece a istoricului care descrie și nu interpretează și nici cu detașarea

datorată distanței în timp ce ne separă de evenimente, ci este similară dilemei copilului care nu poate sau căruia îi este rușine să răspundă la întrebarea: pe cine iubești mai mult? Pe mama sau pe tata?

MONUMENTUL ȘI SPAȚIUL SACRU

„... realul era una din configurațiile visului.”

*J.L. Borges
Opere 2 ,p. 155*

Sintagma „Spațiu Sacru” este atribuită abuziv unor locații unde s-au petrecut evenimente cu încărcătură eroică sau unde au viețuit personaje importante.

Lumea are două dimensiuni: cea spirituală și cea materială.

Spațiul Sacru este legat direct de Axul Lumii fiind ordonat de acesta. Spațiul locuit de om nu este profan prin definiție cum nu este Spațiul Sacru necondiționat. Omul trăiește într-un spațiu care, dacă este un spațiu ordonat, este un Spațiu Sacru.; el este străbătut de Axul Lumii iar hotarele îi stabilesc limitele. Dar nu toate așezările umane îndeplinesc aceste condiții dovedindu-se nefericite populări ale haosului.

Spațiul Sacru ține de dimensiunea spirituală a lumii și nu de cea materială. Simpla dispariție a unui om (sau a unei armate) nu conferă automat sacralitate unui loc; Spațiul Sacru are o încărcătură spirituală. Punctele din acest spațiu care marchează evenimente memorabile sau mențin în atenția posterității personaje importante sînt însoțite de monumente; iar acestea aparțin dimensiunii materiale a omului. Monumentul ține de suita evenimentelor mundane fiind galerii de personaje remarcabile.

Monumentul poate fi plasat și în afara Spațiului Sacru. El nu va acționa niciodată, însă, ca „motor” capabil să ordoneze spațiul în jurul său ci va fi doar o baliză semnalizatoare.

Monumentul s-a dorit, la un moment dat, un substitut al Centrului ordonator dar, cum el are repere strict mundane, nu a avut vreun efect asupra spațiului în care a fost plasat.

Un caz aparte îl reprezintă monumentul funerar. De fapt, acesta este monumentul veritabil căci ascendența cuvîntului este mormîntul; printr-o extensie laxă monumente au fost numite și statuile sau edificiile cu valoare „civilă”. Prin monument se înțelege, astăzi, orice obiect cu valoare istorică sau artistică păstrat pentru aducere aminte. E un obicei

înrudit cu „cultul strămoșilor” și care ar putea fi numit „cultul artefactelor strămoșilor”.

Monumentul funerar are o relație de alt tip cu „Spațiul Sacru”.

Plasarea lui nu este întotdeauna între hotarele unei așezări; sau mai exact: monumentul funerar este plasat preponderent în afara localităților.

Morminte ale Patriarhilor, ale conducătorilor civili sau ale ctitorilor sînt plasate în incinta bisericilor sau în proximitatea lor; ceilalți oameni își găsesc odihna lângă localități; statutul din timpul vieții se regăsește și aici fiind ilustrat palierul pe care îl reprezintă fiecare persoană.

Amplasarea în afara spațiului ordonat (a cetății) poate induce ideea că monumentul funerar nu reprezintă Spațiul Sacru. Pe de altă parte, Spațiul Sacru este, cum am văzut, spațiul ordonat, iar el trebuie să cuprindă, obligatoriu, cîteva elemente: spațiul liturgic (slujit de preot) și spațiul ordonat (populat de o comunitate); adică: Axul Lumii și spațiul ordonat de el.

În cazul monumentului funerar este evident că acestuia îi lipsesc o serie de elemente: el nu ordonează spațiul ce-l înconjoară și nici despre o comunitate care să-l populeze nu poate fi vorba, cel puțin în sensul viu al cuvîntului.

Ținînd cont de toate acestea, monumentul funerar pare să fie un soi de depozit de trupuri scos, din motive igienice, în afara localității.

Și totuși.

Singurul element sfințit, din monumentul funerar, este Crucea; și acest fapt arată că monumentul funerar este plasat pe Axul Lumii. El reprezintă lumea „uraniană” din care pornește Axul Lumii. Monumentul funerar este mormîntul lui Adam, este Baza Crucii.

Cimitirele, chiar dacă sînt plasate, geometric, în afara așezării, înseamnă și ele Baza Crucii; ele sînt temelia comunității, temelia cetății și nu ca reminiscențe ale unui cult al strămoșilor antic ci prin semnificația conferită de Cruce. Crucea este cea care leagă trei paliere: lumea „uraniană”, lumea noastră și Lumea Cerească. Isus se înalță pe Cruce iar sîngele lui se scurge pînă la baza ei, în mormîntul lui Adam, pentru a răscumpăra păcatele omului.

LUPTĂTORILOR DE SUMO LE ALUNECĂ PICIOARELE

“Sumo” trece drept sportul național al japonezilor și mulți chiar cred că doar atât e. Sumo este printre puținele ritualuri care au păstrat semnificația întrecerilor tradiționale.

Sportul modern și-a tăiat legătura cu rădăcinile sacre, a devenit simplă îndeletnicire care are ca scop o victorie cu semnificații neclare (atunci când nu e asociată câștigurilor materiale); chiar și victoria este pusă la îndoială și a devenit chiar obligatoriu ca o victorie să fie pusă la îndoială (altădată un asemenea gest, lipsit de cavalerism, vecin cu sacrilegiul, ar fi fost blamat) iar învinșii sînt transformați în „învingători morali” grație absurdei ziceri: „important se să participi nu să câștigi” sau a și mai absurdei ziceri: „toți sînt învingători” demonstrînd o candidă neînțelegere a ideii de întrecere pe care o înmoaie într-un sos pseudo-democratic dubios.

Dar Sumo a rămas ceea ce trebuie să fie.

Regulile întrecerii sînt simple: doi combatanți intră într-un cerc, nu înainte de a arunca în el cîteva pumni de sare, și se îmbrîncesc pînă când unul este scos afară sau e doborît.

Confundat cu un sport, cu o simplă distracție, sumo stîrnește multe mirări mai ales datorită “baletului” de la începutul și sfîrșitul confruntării, de numai cîteva secunde, ce pare lipsit de noimă și în cursul căruia televiziunile difuzează reclame. Practicanții sumo-ului nu își manifestă bucuria când câștigă și nici nu dau semne vădite de supărare când pierd ceea ce e de neînțeles pentru publicul

extrajaponez care e obișnuit să-i vadă pe învingători făcînd tumbe, mergînd în patru labe, trecîndu-și tricoul peste cap sau aruncîndu-l în tribune, cățărîndu-se pe garduri sau unul pe altul, urlînd, pupînd cruci, logodnice sau cupe, dansînd cu fanioanele sau unduindu-și șoldurile expresiv și obscen în timp ce învinșii se răsucesc pe iarbă ca loviți de spasmofilie sau îl fugăresc pe arbitru. Nimic din toate acestea nu există în sumo ci doar un personaj sărit direct din stampe, cu evantai cu tot, ce se tînguie sau se răstește, după caz, la doi munți de carne, încinși cu cîte un scutec enorm, și care ba intră-n cerc, ba ies din cerc, și bat din palme, și se așează pe vine, și iar bat din palme, și iar se potrivesc și, cînd te aștepți mai puțin, începe îmbrînceala; unul iese, altul rămîne-n cerc, se salută respectos, învinsul pleacă, învingătorului i se întinde un evantai pe care odihnește un pachetel, iar uriașul, în loc să-l ia, începe un recital de balet cu brațele... îl ia în sfîrșit, se mai înclină o dată...a plecat.

Sumo nu este un sport.

Sumo este parte a mitologiei japoneze.

Sumo este o luptă pentru cucerirea Centrului. Cercul este un spațiu sacru unde candidații aduc jertfe (sarea) pentru a-i îmbuna pe zei, încearcă, cu umilință, să pășească în el dar nu sînt încă pregătiți sau nu sînt încă demni de a fi admiși acolo, se întorc și mai fac o jertfă iar atunci cînd, în sfîrșit, sînt acceptați de zei pornesc un dans al mulțumirii urmat de "lupta finală". Nu va rămîne decît unul - celălalt fiind expulzat (prin voința zeilor) în haos. Bineînțeles, nu rămîne cel mai puternic ci cel mai demn de această cinste, cel agreat de zei, și nu e loc de bucurie nefiind o izbîndă personală ci decizia divină.

Pregătirea pentru sumo nu se face în sălile de "body-building" ci e un ritual inițiativ urmărindu-se clădirea "interioară" nu "exterioară" a individului. Din acest motiv, japonezii nu pot accepta invadarea culturii lor care ar duce, inevitabil, la caricaturizarea unor simboluri sacre, cu atât mai mult cu cât ei socotesc că schimbarea ritualului este o crimă de neiertat.

Ritualurile inițiatice ale eroilor moderni amintesc de călătoriile inițiatice ale eroilor mitici presărate cu tentații sau primejdii ce le pun în pericol viața încercând să-i împiedice să-și atingă țelul. Călătoria inițiativă nu e o simplă suită de probe atletice ci supune subiectul unui proces de șlefuire, de perfecționare, fiecare etapă însemnând o nouă treaptă sau un nou prag într-o permanentă perfecționare spirituală.

Atingerea Centrului nu este posibilă fără străbaterea labirintului inițiativ iar acolo, în ultimul cerc, se va duce bătălia finală.

Pe podium, în cerc, se întâlnesc două forțe: reprezentanta binelui și reprezentanta răului. Dar care dintre luptători este cel de partea binelui și care este cel de partea răului? Rolurile nu sînt desemnate dinainte ci se cer cucerite. Lupta nu se dă pentru ca binele să învingă ci pentru a afla cine este de partea binelui. Noțiunile de bine și rău sînt clar definite iar asistența așteaptă să afle cine e de o parte și cine e de cealaltă.

Pentru fiecare luptător în parte lucrurile sînt clare: el stă de partea binelui iar toți ceilalți participanți la turneu stau de partea răului. Dar pentru cei ce asistă lucrurile nu sînt la fel de clare și vor să afle adevărul ce nu poate fi dovedit decît în cercul de pe podiumul de luptă. Învingătorul va fi recunoscut de toți: învinși sau spectatori.

Un reprezentant al binelui veșnic perdant nu există iar învinsul este suspect. Luptătorul poate avea o evoluție oscilantă dar, pînă la capăt, nu poate învinge decît dacă e de partea binelui.

Turneul de Sumo este o verificare complexă a validității aspiranților la victorie, e un traseu inițiativ selectiv. Drumul luptătorului poate fi sinuos dar rezultatul va stabili de care parte e: a binelui sau a răului. Și statutul nu e cîștigat definitiv; el trebuie să intre în alte turnee, alte încercări pentru a-și menține statutul sau pentru a și-l pierde. Pragul dintre bine și rău poate fi trecut în orice clipă și nu există o cantonare definitivă într-o parte sau alta.

Poate de aceea podiumul de sumo este atît de alunecos și nici nu li se permite luptătorilor să-și ia măsuri pentru creșterea aderenței.

Poate de aceea luptătorilor de sumo le alunecă picioarele atît de ușor ... dintr-o parte în alta.

AALTO ȘI NATURA LUI

„(...) potrivește-ți gestul după cuvînt, cuvîntul după gest, ținînd seama mai ales de un lucru: să nu întreci măsura lucrurilor firești.(...) Dar întrecînd măsura, sau neîmplinind-o, chiar dacă-l faci să rîdă pe cel nepriceput, nu

*poți decît să-l amărăști pe cel cu
pricepere sănătoasă, iar judecata
acestuia unul, se cade să
recunoști, trebuie să
precumpănească un teatru întreg
de alde ceilalți.”*

SHAKESPEARE

Hamlet [III, 2]

S-a considerat întotdeauna că arhitectura practică de Alvar Aalto a fost inspirată de natura generoasă a țării sale, că Alvar Aalto a încercat să reproducă formele naturale și să-și integreze firesc casele în peisaj. S-a lăsat întotdeauna impresia că Alvar Aalto avea un adevărat cult pentru natura pe care o diviniza. Poate chiar așa era.

Ceea ce făcea el putea fi doar ilustrarea a ceea ce înțelege un intelectual că este natura; sau ceea ce pricepe un intelectual din natură. Oricum, nu cred că rezultatul e măgulitor pentru biata natură.

Secvențe de trunchiuri dispuse la intervale neregulate, coroanele copacilor approximate prin curbe aleatorii, teren accidentat – aceasta părea să însemne pentru Aalto natura: o compoziție fără reguli evidente sau (pur și simplu) fără reguli. Aalto își transpune în arhitectură viziunea superficială asupra naturii apelînd la: pereți văluriți după cum îl conducea creionul, șicanări ale spațiului cu sau fără rost, „ritmarea” barelor și a stîlpilor pînă la limita bănuiei că au fost puse greșit, ș.a.m.d..

Toți arhitecții moderniști aveau același obicei: cînd voiau să „sugereze natura”, împrăstiau „poetic” formele de parcă se pregăteau să ghicească în bobi.

Arhitectura lui Aalto are legătură cu firescul naturii la fel cum un rictus are legătură cu firescul unui zîmbet.

Moderniștii voiau să uite, sau poate nici nu știau, că actul edificării este un gest ritual, o reeditare a Facerii. Modelul construirii se găsește în Facerea Lumii. Ori, Alvar Aalto își caută modelul în procesele naturii considerîndu-le autonome și nerecunoscînd în ele Opera Divină. Alvar Aalto crede într-o inteligență a naturii și nu vede legătura între ea și legile care guvernează tot universul.

Alvar Aalto nu era un inivid religios ci, mai degrabă, un pozitivist sceptic aliniat curentului „materialist de salon” la modă pe la mijlocul secolului XX; astăzi l-am fi găsit, probabil, angajat în asociații civice ecologice.

Alvar Aalto considera arhitectura o activitate intelectuală și rațională; renumele de „boem” se datora doar asocierii tehnologiei cu materialele tradiționale (cărămidă, lemn). Dar nici lemnul și nici cărămida nu erau valorificate la potențialul lor; nu-și găseau rolul firesc ci erau tratate ca simple „placaje”, ca simple finisaje. Arareori lemnul avea rol structural (doar în cazul unor șarpante) iar cărămida nu țin minte să fi fost folosită altfel decît ca „înlocuitor de tencuială”.

În afara naturii fetișizate erau invocate și construcțiile tradiționale scoase din contextul lor cultural – istoric și expuse ca obiecte utilitare ale unei civilizații primitive. Apelul lui Aalto la „construcțiile tradiționale” era unul formal; era o glazură fără legătură cu substanța tradiției. Apelul lui Aalto la tradiție nu însemna decît o justificare a opțiunii pentru un finisaj sau altul.

Era sclifoseala unei lumi care voia să demonstreze că nu se desparte de „adevăratele valori ale trecutului”; un trecut neînțeles dar

renegat. Era o recunoaștere ridicolă doar a unei părți a tradiției; a părții „sănătoase” sau convenabile. Era tentativa de a acredita că a fost extirpată din tradiție doar partea putredă.

Fără a ști cât de mult iubea Alvar Aalto natura, știu că se raporta la ea în spiritul vremurilor sale: băi de aer, băi în mare, canotaj, drumeții.

Ferestrele mari ale caselor sale nu pot dovedi o dragoste de natură ci doar faptul că erau înlocuite peisajele pictate cu cele de dincolo de geam. Tot niște tablouri.

Scenariul de viață, propus prin case oamenilor, nu implica o relație cu natura alta decât cea de vecinătate. Capsulele lui Alvar Aalto, plantate în mijlocul naturii, nu făceau decât să prezerve confortul și modul de viață urban și să-l ferească pe om de ostilitatea mediului. Terasale nu erau incluse în circuitul domestic ci erau extensii cu valoare „compozițională”.

Vechile case, pe care intelectualii ca Alvar Aalto le scoteau (și le mai scot încă) la înaintare pentru a-și arăta rădăcinile, nu aveau ferestre cu deschideri generoase „prin care se face legătura cu natura” ci niște goluri tare mici. Golurile mari, ferestrele panoramice sînt atributele caselor în care omul modern se ascunde de natură; ca cercetătorii care studiază mediile periculoase izolați în laborator. Casele vechi nu aveau nevoie de ferestre mari căci omul își permitea luxul de a admira natura chiar din mijlocul ei. Și fără teamă.

Tot modernismul se frisona în contact cu „natura iubită”. La fel și Alvar Aalto. Casele moderniştilor erau făcute ca stațiile de cercetare plasate pe alte planete în filmele științifico-fantastice: nu colaborau cu mediul ci protejau oamenii de mediu.

Pentru locatarii caselor lui Alvar Aalto natura avea valențe estetice. Atît. Poate că Aalto iubea natura; rămîne doar să aflăm de ce se ferea atît de tare de ea.

Acest mod distant de a iubi natura nu este departe de cel practicat în Renaștere, cînd curtenii își puneau pălării împodobite cu frunze și/sau flori din cîrpe și pelerine asortate pentru a executa dansuri tematice la reuniuni mondene; nu e departe nici de alți „iubitori ai naturii” care își împodobesc interioarele „rustice” cu trofee ale animalelor adorate.

Estetizarea naturii a însemnat îndepărtarea de natură și falsificarea înțeleșului ei. Dar dincolo de estetizare s-a mai făcut un pas în modernism: natura a fost „muzeificată”. Omul ajunge să viziteze precaut natura, după care se retrage în spațiul său.

Această poziție a lui Alvar Aalto devine explicită odată cu construirea ultimului său birou de proiectare. La sfîrșitul vieții, cînd gîndurile sînt clare și experiența nu mai lasă loc de stîngăcii, el alătură biroului său un amfiteatru din piatră ce se deschide către pădure, către iubita natură. Amfiteatrul „după model grecesc” spune clar că Alvar Aalto vede în natură numai un spectacol. Și s-a mîndrit cu gestul său. Și a fost și aplaudat pentru o „așa idee frumoasă”. Și mai există încă intelectuali subțiri care-l admiră pentru asemenea idei.

Alvar Aalto figurează și ca autor de biserici. Mai corect spus: autor al unor construcții care adăpostesc în acest moment biserici. Clădirile respective au avantajul că pot adăposti cu succes (poate cu mai mult succes) foarte multe alte tipuri de activități umane; mai ales activități lucrative. Această versatilitate reprezintă principala lor calitate. „Altceva”-ul pe care o Biserică trebuie să-l reprezinte este întors pe dos de Alvar Aalto și

transformat în „orice”. Este inapardonabil dar explicabil la un așa „iubitor de natură”.

Lucrările lui Alvar Aalto au fost oglinzi ale epocii sale și nu vizionare (cum se mai crede). Arhitectura propusă de el se suprapune perfect peste modul de a gândi și modul de a trăi din vremea sa. A fost în modă. Și casele sale s-au prăfuit și s-au descompus înainte de a deveni ruine. Din inerție, din necunoaștere sau din inconștiență se vorbește despre perenitatea operei sale. Perenitatea unei efemeride?

Toată arhitectura lui Alvar Aalto e o ilustrare a limitelor lui și a limitelor epocii sale.

CITINDU-L PE SEDLMAYR

note pe marginea cărții “PIERDEREA MĂSURII”

„ - N-a fost un film; a fost o întâmplare adevărată.

- Și care e diferența?”

Dosarele X, episodul 158

...obiceiuri vechi și noi...

Hans Sedlmayr observă că „*principalele îndatoriri ale artei – biserica și palatul (autoritatea divină și autoritatea civilă a societății tradiționale n.n.) – tot mai des trecute pe planul doi, cedează rapid locul altor cerințe și dominante: din 1760 înapoi se pot distinge șase sau șapte astfel de sarcini (programe n.n.) dominante (...): grădini peisagere, monumente arhitectonice, muzee, teatre, expoziții, fabrici.*”(p.15)

Programele înșirate relevă preocupările unei lumi care se desparte de „AUTORITATEA DIVINĂ” și caută cu orice preț „să-și ocupe timpul”; Sedlmayr le înșiră pe cele care au dominat lumea de pînă în momentul la care își scria cartea (1948) și relevă preocupări cel puțin onorabile în comparație cu cele din zilele noastre: stadioane, magazine, supermarket-uri, hiper-market-uri, mall-uri, restaurante, săli de “body-building”, parcuri de distracții, ș.a.m.d.. În acele vremuri oamenii se depărtau de cele sfinte și încercau să pună ceva în interiorul lor dînd buzna în teatre, librării, expoziții sau muzee; schimbau cultul pe cultură. Toate super-mega-hiper-prăvăliile de azi ne relevă plăcerea de a pune “înăuntru” doar delicatese “fastfoodești”; “înăuntru” înseamnă doar stomacul și anexele sale. Am fi nedrepti dacă nu am aminti de obsesia pentru haine și accesoriile lor și nici desfătările oferite pe stadioane de întrecerile sportive sau spectacolele muzicale; cum zicea Sedlmayr: „*în suita lor poate fi recunoscută cu claritate o anume direcție*”.

Aceste programe au apărut „*pentru că în mod conștient sau inconștient apare pretenția de a prelua locul marilor arhitecturi sacre și de a se crea un centru propriu*” - un centru profan. Aici,

prin sacru se înțelege un spațiu ordonat de un Centru consacrat. „Un centru propriu” este unul plasat în haos, este asemenea Turnului Babel; iar un astfel de centru angajează un sistem de valori alternativ, un sistem de valori decăzut.

Explozia spectacolelor de operă și a operei ca gen este o nadă aruncată oamenilor pentru a-i îndepărta de Biserică. Operele „patriotice”, care glorificau faptele de arme sau civile ridicate la rang de valori supreme, sau operele wagneriene, care aduceau în prim plan o mitologie, ofereau valori alternative la valorile promovate de Biserică.

...forma vs. funcția...

„Devalorizarea palatului urban se dezvoltă chiar prin faptul că niște clădiri cu caracter financiar din secolul XIX preiau formele palatelor orășenești feudale și le transformă în palate bancare”

Cea mai întâlnită explicație a acestei situații constă în presupunerea utilizării unui limbaj arhitectural neadaptat unei „noi realități”. Pe scurt: fondul (funcțiunea) ia prin surprindere forma. Sînt date drept exemplu primele automobile care erau niște trăsură motorizate. Doar caii lipseau. Susținătorii acestei ipoteze cred că formele au o inerție colosală dar, în realitate, ele s-au dovedit mai degrabă excesiv de jucăușe și capricioase. Sîntem tentați să credem că rapiditatea vînturării modelor e apanajul secolului XX dar e vorba doar de rapiditatea confecționării obiectelor făcute de mașini și necesitatea vînzării lor; altfel, gustul pentru variante formale noi nesustținute de funcțiuni noi a existat întotdeauna, într-o oarecare măsură, și doar manufacturarea lor într-un timp mai lung încetinește ritmul schimbărilor. Societățile tradiționale făceau obiecte noi în formele lor firești căci nu se punea problema disjunției între formă și

funție. Obiectele necesare aveau chipul lor și nu unul de împrumut; poate că acele lucruri care nu-și găsesc haine pe măsura lor nu sînt tocmai necesare.

Hermann Muthesius este de altă părere; el crede că „Istoria tehnicii umane arată, la tot pasul, că, întradevăr, descoperirea de noi dispozitive se realizează relativ repede și aparent fără efort, dar că oamenilor le-a fost întotdeauna greu să găsească o formă definitivă pentru noile creații. Cu regularitate ia naștere aici o încurcătură și se recurge, cu regularitate, mai întâi la formele cunoscute, similare unor lucruri mai vechi.”

Încerc să descopăr în memorie exemple care ar putea conduce la această idee și nu găsesc decît cazuri din vremea mașinismului. Atunci se întîmpla ca obiecte manufacturate să-și găsească replici „de serie” și de prost gust făcute cu ajutorul mașinilor. Poate că atunci cînd zice „istoria tehnicii”, se referă la istoria recentă și foarte recentă a „tehnicii”. În secolele anterioare nu văd cazuri similare. Nici măcar în renaștere. Invențiile lui Da Vinci sînt și astăzi exemple de formalizări sincere ale funcțiunii. Apoi, tunul nu amintea nici de arc nici de arbaletă iar muschetele nu semănau su săbiile. Mai mult, primele pistoale erau mai ergonomice decît cele de azi. Afirmațiile lui Hermann Muthesius nu sînt susținute și făceau parte din campania de promovarea fără discernămint a mașinismului și de discreditare cu orice preț și prin orice mijloc a societăților tradiționale. Sau poate fi vorba de ignoranță dublată de dezinvoltă utilizare a unor clișee.

Altă explicație (mai vulgară) a preluării elementelor decorative de la palatul urban de către clădiri cu varii funcții amintește de dorința neexprimată dar persistentă a servitorului de a se tolăni și el un pic în patul stăpînului.

...știința vs. tradiția...

*„Începe, în sfârșit, să fie cunoscută și înțeleasă valoarea mitului așa cum a fost ea elaborată de societățile „primitive” și arhaice, adică de acele grupări umane în care mitul se întâmplă să fie chiar fundamentul vieții sociale și culturale ;(...) pentru asemenea societăți mitul era considerat a exprima **adevărul absolut** (...)”.*

Adevărul societăților tradiționale este înlocuit de „adevărul științific” și prin recunoașterea limitelor științei adevărul devine dubitabil. Sînt proslăvite calitățile științei și, faptul că la un moment dat cunoștințele noastre sînt limitate la un teritoriu restrîns, devine o altă „calitate”. Gafele științei sînt iertate cu drăgălășenie și scuzate de „limitele cunoașterii umane”. Adevărurile științei sînt relevate, deci muncite, și din acest motiv sînt demne de respect și credibile în timp ce adevărul revelat, adică primit moca, este discreditat prin faptul că nu e un produs al minții umane.

Adevărul absolut al societăților tradiționale, izvorît din credință, este înlocuit cu un set de adevăruri provizorii (care se pot bate cap în cap fără remușcări) și teribil de versatile. Adevărul nu mai e definitiv. Adevărul este fluid.

... grădinăritul ca religie alternativă...

Arta grădinăritului din secolul XIX poate fi interpretată în două moduri (cu iz de sloganuri publicitare):

- ieșiți din Biserică să vedeți ce frumos e afară. „Grădina Raiului” poate fi livrată de firma noastră în cel mai scurt timp și nu trebuie să o așteptați pe cea promisă de Biserică.

- Noi corectăm rateurile Creației. Astăzi înfrumusețăm natura – în curînd vă clonăm pe dumneavoastră. Pachet promoțional.

Așa cum remarca și Hans Sedlmayr, „cuvîntul natură are el însuși o coloratură religioasă”. Ca și în cazul operelor wagneriene, se propune prin peisagistică o religie alternativă „(...) și monumente de cult, al unui cult al naturii în care totul trebuie să îndrume starea de spirit și fantezia spre valori solide (...)”. „În aceste monumente de cult omul însă nu mai apare într-o comunitate ci, în cazul ideal, ca un însingurat (...)”.

Subtil și perfid mod de alienare.

Arhitectura lăcașurilor de cult lucrează cu simbolul „pădure”; pădurea înseamnă inițiere, drumul greu și plin de încercări către interior, către sine, către adevăr. În propunerea peisagistă pădurea e palpabilă, nu se încurcă în semnificații sărind din palierul conotativ pe care-l lasă pustiu. Nu mai este pădurea simbolizată ci pădurea estetizată care renunță la pretențiile inițiatice oferind, în compensație, însingurarea.

...paradisul terestru cu „pereți cortină” și aer condiționat...

Arhitectura metalică închisă de coji subțiri de sticlă vine ca o continuare a peisagisticii. E tot o formă de glorificare a peisajului corectat și estetizat. Epiderma caselor japoneze, la care se face deseori referire într-un mod neinspirat, este un element al scenariului social tradițional din spațiul cultural respectiv; arta grădinăritului de acolo nu e corespondentul peisagismului european; plantele, pietrele, apa sînt semne, sînt ideograme cu ajutorul cărora se transmit mesaje în timp ce peisagistica nu-și propune decît să „impresioneze” și să

anestezieze privitorul oferind „beatitudinea” palpabilă a unei naturi contrafăcute în locul credinței.

Noua relație interior-exterior, atît de dragă mediilor intelectuale, nu depășește statutul unei găselnițe ieftine care vizează doar capacitatea de a pricepe ceva fără a depune mare efort.

Marea ruptură o constituie suprimarea spațiilor intermediare, a spațiilor de tranziție caracteristice arhitecturii cu scop eminamente inițiativ. Fără labirintul care invită la meditație, căutare și descoperire, arhitectura rămîne doar o ilustrare a haosului. Halele sînt precursorile „spațiului vag” în care pînă și omul devine un concept vag tocmai bun de dat pe mîna filosofilor.

*„Posibilitățile unei arhitecturi atît de **nepămîntești** erau deja latente în gotic și, într-un anume sens, arhitectura sticlă-fier poate fi considerată un fel de gotic secularizat.*

Da, există probabil un șir continuu de strămoși. Casele engleze din secolul XVI care dizolvă un întreg perete într-un sistem de grilaje subțiri de piatră și ferestre de sticlă, ar putea fi privite ca element de legătură.”

Aici Hans Sedlmayr plătește tribut înțelegerii fragmentelor și nu a întregului obiect de arhitectură.

În cazul exemplelor sale mai trebuie adăugat faptul că acei pereți diafani erau părți ale unei structuri complexe, o succesiune de voaluri ce se cereau îndepărtate și cercetate, permițînd întrezărirea unui spațiu în care nu (sau încă nu) era permis accesul, un spațiu promis dar care trebuia cucerit. Un spațiu inițiativ ce anunța răsplata dar nu o oferea facil putînd rămîne un țel de neatins pentru mulți.

Hans Sedlmayr nu vede arhitectura în dinamica ei ci o privește ca pe un simplu obiect de artă plastică alcătuit din subansamble.

Giedion se împăuna în cataloagele oficiale ale expoziției din 1867: „La fel ca la începutul lumii, duhul Domnului plutește peste ape, peste acest cerc universal din fier” dar reliefează doar confuziile magistrale pe care le face dovedind o crasă neînțelegere a simbolurilor elementare. În plin delir tehnologico-intelectual omite că cercul este simbolul cerului și că nu are ce căuta pe pământ decât printr-un regretabil abuz.

Jerusalimul Ceresc este circular iar lumea secolului XIX arată cu degetul un fals Jerusalem din fiare ca o imensă capcană.

...oamenii ca date statistice...

„La marile festivități oficiale ale Revoluției Franceze, monumentalizarea cuprinde și masele omenești. În jurul cubului unui altar, oameni din popor și militari devin niște mari blocuri geometrice încremenite, fără viață; pentru prima oară în regia acestor acte statale devine vizibilă masificarea omului.”

Dacă în cazul armatelor dispunerea geometrică a trupelor se justifică prin disciplina necesară operațiunilor militare, trebuie să observăm că, din păcate, și aceasta e o formă de „masificare a omului”. Se anunță mereu operațiuni militare încheiate cu succes și cu doar câteva victime. Victime ce vor fi declarate eroi și vor fi decorate de patria recunoscătoare. Sau doar „pierderi umane colaterale”.

Acele pierderi nu sînt tot oameni?

Sînt cinice uralele care însoțesc victoriile soldate cu „doar” cu o singură victimă. Pe omul acela cine îl plînge?

... arhitectura doar ca sumă a detaliilor...

Deși comentariile lui Hans Sedlmayr asupra locuinței și asupra Biedermeier-ului sînt corecte (în principiu), ele suferă de pe urma unei „percepții neprofesionale” manifestată printr-un orb al găinilor, o încîlcire, o împotmolire a privirii în mobile și adjuvante decorative peste care vine incapacitatea exasperantă a lui Hans Sedlmayr de a percepe spațiul și nu elementele care îl conturează; e ca și cînd cineva ar încerca să analizeze un mesaj studiind definițiile cuvintelor, caligrafia, hîrtia, cerneala dar nu și ce se comunică prin el.

Am întîlnit descrieri detaliate ale clanțelor de la uși, ale tîmplăriei, ale parchetului, ale mobilierului dar nu și ale caselor; casa nu este înțeleasă pentru că spațiul nu e perceput.

Se pare că acea capacitate de a percepe și înțelege spațiul se dobîndește printr-un exercițiu îndelungat, pe care foarte puțini îl practică, și necesită un oarecare dat natural. Incapacitatea percepției spațiului este similară cu afonia sau daltonismul.

Din acest motiv lui Hans Sedlmayr îi scapă detalii esențiale dar, din fericire, observațiile fine pe care le face și solida sa pregătire teoretică îi permit o demonstrație corectă.

Organizarea riguroasă și „comodă” se asociază cu extragerea individului din comunitate (de fapt dizolvarea comunității) și izolarea sa într-o locuință-refugiu. Universul lui este restrîns la perimetrul casei și familiei, într-un spațiu organizat „nemțește”, funcțional și, prin toate acestea, artificial. Aceasta era definiția Biedermeier-ului. Un univers contrafăcut, un altfel de univers, nu este cel în care omul este sortit să trăiască.

Biedermeier-ismele sînt contemporane și cu noi. Sistemul artificial ordonat nu are legătură cu legile universului ci e bricolat pe plan local pentru a „satisface clientul” și manifestă dese sincope remediate în cel mai pur stil pompieristic; apar și alte disfuncționalități.

Biedermeier-ismul contemporan a dus la fenomene pe care le-am putea numi caraghioase dacă nu ar avea consecințe grave. Spre exemplu: inserția unor indivizi proveniți din varii spații culturale nu a fost făcută prin convertirea lor la sistemul de valori dominant ci prin tentativa naivă de a le proteja excesiv identitatea culturală cu care nici măcar nu aveau ce face în spațiul de adopție. Rezultatul a fost protejarea „minorităților” mai mult decît a „majorității”.

...mitul „de adormit copii”...

„În timp ce universul devine realitate cotidiană, grandoarea mitică se retrage spre unica dimensiune, spre lumea copiilor: mitul nu mai trăiește decît sub forma basmului(...). Numai aici, în sfera copilăriei, a resimțit lumea burgheză adierea mitului.”

Mitul este asociat cu infantilismul pentru a-i pune la îndoială credibilitatea și utilitatea, pentru a-l despărți de „lumea reală”, de „adevăratele legi” ale lumii moderne care uzurpă statutul legilor universului.

„Pentru adulți înlocuitorii sufletești ai mitului devin într-o măsură sentimentul și umorul.”

... lumea ca un carnaval...

„De problema actorului se leagă strîns problema măștii.”

Iar explozia teatrului în secolele XVIII și XIX nu poate fi disociată de gustul pentru scenarii și regizarea acestora și dincolo de scena teatrului. Intriga și conspirația devin obsesii care se manifestă și pe o scenă mult mai mare: în viață.

...secularizarea artei...

„Acest haos stilistic poate fi comparat doar în anumite puncte cu slăbirea forței creatoare în faza ultimă a unor culturi(...)”

Hans Sedlmayr face aluzie la perioadele decadente de la sfârșitul unor curente culturale. Dar haosul stilistic își are rădăcini în multiplicarea programelor care au necesitat formalizări diferite evoluând, ulterior, autonom fără să tragă cu ochiul la vecini și fără să încerce să-și coordoneze mișcările.

Chiar una din dogmele modernismului cere exprimări specifice atît pentru programe cît și pentru funcțiunile din cadrul fiecărui program în parte. Din păcate, scăpate din hățuri, programele s-au îndepărtat de vocabularul tradițional al arhitecturii.

În societățile tradiționale existau doar două programe: Biserica și casa; iar ele utilizau un set de simboluri comun. Prin desprinderea de casă a unor funcțiuni (devenite programe grație autonomizării) și a aroganței evoluției lor a fost repudiat vocabularul natural al arhitecturii. Artificialitatea mașinistă, vinovată de introducerea „neologismelor” în vocabular, a mărit distanța între „noile programe” și casă dar și între toate programele nou născute.

Hans Sedlmayr remarcă faptul că acest fenomen se petrece în toate artele: „Artele s-au și individualizat, merg pe drumuri proprii și evoluează deplîngînd faptul că artele nu mai sînt *dirijate de un centru vital secret.*”

„Centrul vital” nu era secret ci foarte vizibil: sistemul de valori al comunității izvorât din credință. Secularizarea a împrăștiat artele care au pornit să-și caute un rost în lume iar căutarea lor continuă și azi.

Artele serveau Biserica iar azi se servesc, în cel mai bun caz, pe ele însele bălăcindu-se într-un estetism inconsistent. Uneori, artele se adăpostesc sub aripa puterii mundane sau se pun în slujba societății civile rezultând triste produse moralizatoare.

...stil nu modă...

„Stilul” nu e o familie de forme artistice ci e o realitate ale cărei mărturii sînt operele artistice. Stilul este legat de „habitus”. Preluarea dintr-o epocă a unor elemente decorative sau forme și plasarea lor în alt context istoric sau geografic este un fals grosolan.

Dependența „stilului” de „habitus” descurajează (sau chiar plasează în ridicol) tentația de a reînvia „stiluri”; o revenire la un stil nu este de conceput fără clonarea întregului context; iar acest lucru nu este posibil.

Relația naturală între „habitus” și formele în care se materializează este criteriul sănătos pe baza căruia pot fi judecate operații arhitecturale sau simple opinii.

La fel, ambițiile imperiale din vremuri apropiate nouă pot explica și apetitul pentru forme patetice ce evocă epoci glorioase.

Astăzi, prin „stil” se înțelege o tendință artistică fără vreo corespondență într-un mod de viață; stilul pare a nu mai avea rădăcinile în „habitus” dar în realitate nu e vorba decît de folosirea improprie și abuzivă a termenului „stil” pentru a desemna, de cele mai multe ori, un moft.

...o nouă categorie estetică: revoluția...

Ledoux „a vestit în 1800 egalitarismul în toate proiectele artistice”. După trîmbițarea egalitarismului social iată că veneau la rînd artele. Cu ceva mai mult curaj puteau să anuțe iminenta egalizare a constantelor fizicii sau să declare nulă legea gravitației fiind, în fond, și gravitația o formă de înrobire și de legare a omului de pămînt; libertate totală fără jumătăți de măsură.

Surprinzător e faptul că democratizarea proiectelor artistice s-a produs.

Impunerea egalitarismului ca stil *„nu se face fără violențe extreme, absurdități, caraghioslîcuri. Oficiile vamale de la marginea Parisului arată ca niște temple, ca niște mausolee sau pușcării, atelierul cărbunarilor arată ca un mormînt faraonic; ghereta paznicilor ia forma unui corp perfect: sfera.”*

Și exemplele pot continua cu stațiile de metrou de la Moscova, palatul parlamentului din București, teatrul Național din Barcelona. Nu e vorba doar de locuri unde „egalitarismul” și-a făcut de cap ci și de lucrările unor arhitecți „stîngiști” (ca Ricardo Bofill) care nu pierde nici o ocazie pentru a-și transforma clădirile în tribune politice.

...diverse implanturi de forme...

În secolul XIX se pornește o căutare năucă a reperelor „stilistice”. Se face apel ba la ordinele clasice ba la gotic. O lume „revoluționară” structurată pe baze „novatoare” mai „drepte” (dar de stînga) nu este capabilă să-și găsească formele de exprimare stîrnind bănuiala că nu aveau ce exprima. Rezolvarea impasului se face prin extragerea din istorie a unor coji decorative și prin

lipirea lor pe case. Formele-martori ale unor vremuri, produsul „habitusului” erau scoase din mașina timpului pentru a împielița altă lume. Lumea secolului XIX trădează faptul că nu se simțea deloc bine în pielea ei și lupta doar pentru salvarea aparenței.

Alți „fani” de forme clasice au fost dictatorii secolului XX. Ei se credeau „caesari moderni” și foloseau arhitectura ca anturaj necesar conturării personalității lor; astfel, credeau ca intră sigur în cartea de istorie la capitolul „mari conducători de anvergură mondială” și își preparau cu minuțiozitate cadrul pentru ilustrația paginilor ce le vor fi dedicate în cărțile de istorie.

În secolul XX se manifestă o criză de identitate; o lume fusese distrusă iar cea nouă, deși anunțată cu mare pompă, nu voia să-si facă intrarea în scenă. Greul nu a stat în distrugerea unui sistem ci în înlocuirea lui cu altul. Lipsa structurii capabilă să genereze alte forme trăda inconsistența „noilor valori”. Și pentru a se remedia deficiența s-a trecut la cîrpirea golului cu un colaj eclectic din petice jumulte de pe unde s-a nimerit.

Lumea contemporană e avidă de forme, mai mult sau mai puțin artistice, prin care să se poată exprima; și astfel, cinematografia a fost identificată ca formulă originală și canal propagandistic ideal al acestor vremuri (chiar dacă se sacrifica latura ei artistică).

...un miop scrutează orizontul...

Cantonarea lui Hans Sedlmayr în zona decorației îl face inapt să judece arhitectura secolului XX. Imaginea îi fuge pentru că nu mai poate focaliza pe decorație aceasta fiind abolită și neexistînd decorație nu știe ce să comenteze. Volumele, spațiile, traseul și parcursul îi sînt străine

și nu au pentru el vreo semnificație. Ceața prin care bîjbîie îl condamnă la confuzie.

Renunțarea la redactarea caligrafiată în favoarea literei de tipar nu a făcut vreun text neinteligibil. Decorația e un mod de a desena „literale” arhitecturii, este un set de semne care articulează mesajul arhitecturii și nu purtătoarea independentă de mesaj în absența suportului arhitectural. Arhitectura poate transmite mesaje dispensîndu-se de decorație dar elementele decorative rămîn mute în absența spațiului arhitectural. Reprezentările antropomorfe sînt, de cele mai multe ori, înșelătoare deoarece pot lăsa impresia înțelegerii semnificației lor; mai mult, reprezentările antropomorfe și decorația au fost folosite tocmai pentru a disimula simbolul. Renunțarea la „ascunzișul” simbolului și punerea lui în valoare nu e un fapt condamnat ci unul remarcabil; mai mult, a oprit alunecarea arhitecturii într-un estetism ieftin (drag multor „inelectuali sofisticăți”), i-a recuperat valorile fundamentale și i-a salvat statutul de pivot al artei.

...omul depășit recent...

Hans Sedlmayr crede că arhitectura înseamnă Biserica și palatul. Transpar aici subțirelele cunoștințe în ale arhitecturii pe care o comentează din postura diletantului. Nici vremurile nu-l ajutau (el redactîndu-și cartea într-o epocă de resuscitare a arhitecturii și după o epocă a eforturilor perseverente de a o transforma într-o producție de obiecte funcționale). Definițiile la modă plasau arhitectura în rînd cu umbrela și fierul de călcat. Definiția dată de Le Corbusier (arhitectura este jocul savant al formelor în lumină) este poetică dar vagă. Erau anii expandării

funcționalismului; alții vedeau în arhitectură suportul politic ideal pentru ideile lor marxiste.

Despărțirea între palat și locuința obișnuită o face orbit de decorația dincolo de care nu poate să vadă nici locuirea medievală nici arhitectura „nudă” modernă.

O astfel de optică mioapă a generat răscoala împotriva decorației și izgonirea ei nu numai de pe pereți ci și din poziția privilegiată pe care o ocupa. Din acea clipă, mulți nu au mai înțeles arhitectura și au căzut într-un leșin intelectual. Decorația permitea (și permite încă) lecturi superficiale, lecturi semidoct-sforăite sau adevărate crize de delir interpretativ.

Acuzarea arhitecturii de „trădare” nu este valabilă; ea nu a abandonat artele pe care le susținuse cândva și a căror regină era; momentul „despuierii” a venit mult după ce artele decorative s-au răsculat și și-au croit o carieră autonomă. Secularizarea artelor se petrecuse de multă vreme deși pictura sau sculptura nu-și au sensul în afara Bisericii. Și cum nu și-au găsit rostul, singura soluție pe care au găsit-o pentru a-și asigura o supraviețuire jalnică a fost abandonarea statutului de suport de mesaj și transformarea lor în terenuri de manifestare a virtuozității. Obsesia permanentă a înnoirii tehnice, excesiva aplecare asupra abilităților „autorului” și originalitatea ca scop în sine dovedesc că golul lăsat prin dispariția mesajului nu a putut fi umplut cu altceva. Arhitectura a „divorțat de un cadavru” și nu de arta vie. Arhitectura nu și-a putut permite devieri asemănătoare cu cele ale artelor plastice sau ale muzicii și a rămas purtătoare de mesaj; a înlocuit doar comunicarea explicită (deseori redundantă) cu una laconică.

Adevărata problemă a arhitecturii este uitarea vocabularului ei originar și permanenta tentație de a-l înlocui cu unul artificial; dar tocmai arhitectuara modernă a pornit, cam poticnit – e drept, pe calea recuperării vocabularului natural.

Procesul e în plină desfășurare și încă mai apar „inventatori” seducători și făcători de dogme și limbaj și „falși profeți” cu o priză bună la cei tineri sau la cei ce nu se maturizează niciodată.